

Litere

Daniel-Henri Pageaux

LITERATURA GENERALĂ ȘI COMPARATĂ

Collegium

POLIROM

388.093

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU” IAȘI

11 388. 093

COLLEGIUM

Litere

LITERATURA GENERALĂ ȘI COMPARATIVĂ



POLIFON
2000

Printed in ROMANIA

Daniel-Henri Pageaux este profesor de Literatură Generală și Comparată la Sorbonne Nouvelle. Hispanist de formație, a publicat numeroase lucrări asupra literaturilor iberice, ibero-americane, francofone, precum și cercetări de poetică. A fost în două rânduri președinte al Societății Franceze de Literatură Generală și Comparată. În prezent, este directorul Institutului de Literatură Comparată de la Sorbonne Nouvelle.

Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature Générale et Comparée*
© Armand Colin, Éditeur, 1994
© 2000 by Editura POLIROM – pentru prezenta traducere

Editura POLIROM
Iași, B-dul Copou nr. 4, P.O. BOX 266, 6600
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale:

PAGEAUX, DANIEL-HENRI

Literatura generală și comparată / Daniel-Henri Pageaux; trad. de Lidia Bodea;
cuvînt introductiv de Paul Cornea – Iași; Polirom, 2000
256 p.; 21 cm – (Collegium. Litere)

Tit. orig. (fr.) *La Littérature Générale et Comparée*
Bibliogr.

ISBN: 973-683-377-1

I. Bodea, Lidia (trad)
II. Cornea, Paul (pref.)

Daniel-Henri Pageaux

209012

LITERATURA GENERALĂ ȘI COMPARATĂ

Traducere de Lidia Bodea

Cuvânt introductiv de Paul Cornea



418350

B.C.U. IASI

POLIROM
2000

Daniel-Henri Pagésut este profesor de Literatură Generală și Comparată la
Facultatea de Litere, Universitatea din București. A publicat numeroase
articole științifice și două cărți: „Literatură Generală și Comparată” (1998) și
„Literatură Generală și Comparată” (2000). Este membru al Societății
Române de Literatură Generală și Comparată.

LITERATURA GENERALĂ ȘI COMPARATĂ

Traducere de Lăcrășia Rădulescu
Cuvânt înainte de Paul Cornea



MOBIL
2006

28. NOV. 2007

CUVÎNT INTRODUCTIV

Cînd, la finele anilor '60, am avut ocazia unui contact direct cu cîțiva dintre reprezentanții proeminenți ai comparatismului, am fost frapat de anxietatea lor identitară. Savañți ca Roland Mortier, H.H. Remak, G.M. Vajda, Roger Bauer, Douwe Fokkema, Ana Balakian, Jean Weissgerber păreau nesiguri și sceptici de îndată ce discuția purta asupra caracteristicilor majore și a orientărilor de bază ale profesiei pe care, altminteri, o ilustrau cu strălucire. Ajuns pe nesimțite în vîrsta a treia, constat că lucrurile nu s-au schimbat prea mult. Specialiștii continuă să-și pună întrebări și au îndoieli care privesc statutul și angajează viitorul disciplinei. În acest sens, nimic mai relevant decît stupefianta declarație, făcută de curînd, de Peter Brooks, șeful Catedrei de Literatură Comparată de la celebra universitate Yale: „Deși dețin un doctorat în Literatură comparată n-am fost niciodată sigur în privința domeniului ori disciplinei pe care o servesc, n-am știut dacă pot realmente afirma că o predau sau că lucrez în cadrul ei.”!

Și totuși nu e cazul să ne alarmăm peste măsură: literatura comparată continuă să suscite interes, să emuleze vocații, să înregistreze o afluență considerabilă de noi recruți. A trăi în perpetuă stare de criză pare să nu fie cel mai rău lucru din lume. Obligația de a face față, de a învinge obstacolele și de a supraviețui, stimulează ingeniozitatea și facultățile adaptative. Aceasta cu atît mai mult cu cît destinele literaturii comparate sînt prezidate de un „paradox originar”, interpretat de unii ca „blestem”, dar care se dovedește a fi, pînă la urmă, o „șansă”. L-aș rezuma cu cuvintele lui René Wellek (1958): literatura comparată n-are un „obiect determinat” și nici o „metodă proprie”.

În condițiile evoluției accelerate a științelor umane și a mutației paradigmatelor dominante, existența acestui dublu handicap devine însă un „avantaj”. Căci, pe de o parte, fluiditatea frontierelor permite lărgirea continuă a cîmpului de investigație și accentuarea inter-disciplinarității, pe de alta, caracterul non-specific al abordării (comparația constituind un procedeu comun științelor umane și nu doar lor) favorizează o mare varietate a unghiurilor de privire și o largă deschidere strategică. E aproape inutil să afirm că sensibilitatea la nou și conștiința autocritică reprezintă un potențial productiv de care orice știință are nevoie spre a nu se închista pe poziții dogmatice. Dar asta nu înseamnă, bineînțeles, că ar trebui să acordăm automat credit oricărei tentative de a modifica statu-quo-ul.

Caracteristică momentului de față, așa cum știu foarte bine participanții la ultimele congrese comparatiste (Tokyo - 1991, Edmonton - 1994, Leiden - 1997),

e căutarea febrilă a unor modalități de a adapta literatura comparată pulsului vremii. În această frământare și dezbateri de idei, care, vrînd-nevrînd, ne atinge și pe noi (probă, între altele, colocviul organizat în mai 1999, la București, de Asociația de Literatură Comparată din România, cu sprijinul New Europe College), e foarte simptomatic raportul prezentat încă în 1994 la congresul anual al Asociației Americane de Literatură Comparată, de o comisie condusă de Charles Bernheimer. Întrucît lucrarea lui Daniel-Henri Pageaux, pe care Editura Polirom are excelenta inițiativă de a o pune la dispoziția publicului românesc, nu face referință la acest text fundamental (deoarece a fost elaborată înainte de apariția celui din urmă), mă voi opri pe scurt asupra tezelor sale principale.

Afirmația raportului care a produs cea mai mare vîlvă e, neîndoielnic, cea care postulează că „fenomenele literare nu mai constituie focarul exclusiv al disciplinei noastre”, că „ele sînt abordate mai degrabă ca o practică discursivă printre multe altele într-un cîmp complex, schimbător și adesea contradictoriu al producției culturale” (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, ed. by Charles Bernheimer, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995, p. 42). De observat că autorii raportului își prezintă aserțiunea la modul indicativ, ca și cum ar fi vorba de o constatare și nu de un deziderat. În alte cuvinte, ei au aerul de a dezbătut o stare de fapt, nu de a face o recomandare. Optativul își intră în drepturi cu sugestia ca, printre alte ajustări necesare programei de învățămînt, să se tempereze zelul studierii „literaturii înalte” („high literary discourse”), deci a „marilor opere” ori – cum spune Gadamer – a „textelor eminente”. Încercînd să preîntîmpine obiecțiile celor deranjați de propunerea lor (probabil destul de numeroși), autorii vin cu precizarea că ei nu militează pentru renunțarea la analizele de tip retoric, prozodic sau formal, ci că voiesc doar să se țină seama, în aceeași măsură, de contextele ideologice, culturale și instituționale în care sînt produse semnificațiile. Se preconizează angajarea activă a comparatiștilor în cercetarea modului de formare și de transformare a canonului, precum și urmărirea atentă a „lecturilor necanonice ale textelor canonice” făcute din perspective contestate, marginale ori subalterne (de felul feminismului, teoriei post-coloniale etc.). În același spirit, Bernheimer și consorții socotesc necesară punerea în chestiune a caracterului dominant al interpretării euro-anglo-americane asupra literaturii și pledează stăruitor pentru multiculturalism. În fine, merită amintit și indemnul de a nu restrînge activitatea comparatistă doar la cărți, ci de a o extinde asupra mediilor, a televiziunii, a hipertextului, a realității virtuale, de a lua în calcul revoluția comunicațională și ubicuitatea computerului.

Raportului Bernheimer a declanșat aprige controverse și continuă să facă valuri: unele propuneri, în pofida caracterului lor bulversant, se rezumă să consemneze practici din ce în ce mai răspîndite, altele pun probleme delicate de reorientare și specializare disciplinară. În orice caz, se cuvine subliniat că cele mai multe izvorăsc din cerințe și evoluții proprii societății americane; de aceea, nu pot fi generalizate, nici exportate oriunde. E evident totuși că ele dau expresie unor tendințe, care, mai

viguros sau mai timid, agită azi întreaga mișcare comparatistă. Și în alte părți se aud voci reclamînd extinderea literaturii comparate spre domeniul incitant al studiilor culturale (cu riscul de a încuraja diletantismul) și al para-literaturii (unde ficțiunea subzistă la nivelul mecanismelor și schemelor, iar esteticul e înlocuit de sociologic); sau care cer readucerea în atenție a rolului major al contextelor socio-culturale și importanța studierii dinamicii canonice; sau care vor multiplicarea contactelor cu toate sferele culturii, cu artele, filosofia, cultura de masă, produsele noii tehnologii electronice; sau care, în fine, reciclează vechiul calificativ de „literatură generală”, utilizat încă de Paul Van Tieghem (1951), în sensul remodelării teoretice a disciplinei etc.

În situația actuală, în care divergențele asupra statutului comparatismului par să se radicalizeze, iar găsirea unei platforme unitare devine pentru tot mai mulți o utopie metodologică, o carte ca aceea a lui Daniel-Henri Pageaux e extrem de binevenită. Scrisă de un specialist, care nu-și dezmente renumele, cu ochii la prezent, ea are deopotrivă un caracter recuperator și prospectiv. Fără a ignora importanta tradiție a comparatismului interbelic (perioadă în care contribuția franceză a fost preeminentă), lucrarea înregistrează într-o expunere alertă, clară, realizată cu tact pedagogic, principalele înnoiri și încercări de deschidere ale disciplinei, direcții recente ale cercetării: poliglosia lui Bahtin, estetica receptării și „reader response criticism”, antropologia culturală, inter-semiotica literatură-arte, miturile literare (în sensul lui Pierre Brunel), teoria polisistemului (Itamar Even-Zohar), imagologia, joncțiunile cu alte științe umane etc. Își găsesc explicații și ilustrări convingătoare. Merită, de altfel, subliniat, ca un punct forte al cărții, marele număr de exemplificări, preocuparea constantă de a clarifica noțiunile și de a prezenta în chip detaliat lucrările semnificative apărute în ultimii ani.

Remarcabil îmi pare efortul de a păstra echilibrul între caracterul teoretic și cel empiric al prezentării, între accentul pe metodă și cel pe obiect, între cei care în sintagma „literatură comparată” accentuează pe „literatură” și cei care insistă pe „comparație”. Chiar dacă se întimplă să nu fii de acord cu unul sau altul dintre punctele de vedere ale lui Pageaux, e indiscutabilă cordialitatea și buna sa credință, toleranța concedată a priori față de alte opinii. În acest sens, încurajat de viziunea dialogică a autorului, vreau să-mi exprim rezerva față de critica adusă lui Adrian Marino – și implicit lui Étiemble – asupra poeziei comparate. În fapt, conceptul de „invariant”, în formularea nuanțată a compatriotului nostru, n-are mult a face (cum se sugerează polemic) cu analogiile vagi și necritice ale vechiului istorism.

Sistematică, ușor de consultat, scrisă fără pedantism, cu umor intelectual, cartea lui Pageaux e nu doar o bună călăuză în literatura comparată și în unele aspecte semnificative ale teoriei literare, ci și o introducere cuprinzătoare în problematica actuală a culturii, intens preocupată de relația tensionată a fiecărui individ cu Celălalt și a fiecărei comunități cu Celelalte.

Paul Cornea

BCU ASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Aș dori să încep printr-o serie de mulțumiri. Ajuns la vârsta bilanțului, trebuie să observ, și-mi face plăcere să o mărturisesc aici, că România a fost pentru mine o țară deopotrivă îndepărtată și apropiată. Îndepărtată, și-o spun cu regret, din cauza orientărilor și cunoștințelor mele lingvistice. Apropiată însă grație colegilor și prietenilor cu care împărtășesc anumite preocupări intelectuale și domenii de interes. De exemplu, aș aminti generozitatea cu care revista *Synthesis* a acceptat să publice câteva dintre articolele scrise de mine pe teme preferate (imagologie, istoria mentalităților, poetică). Și iată că acum apare versiunea în limba română a manualului pe care l-am publicat în 1994 la editura Armand Colin. Recunoștința mea se îndreaptă, evident, înspre aceia care au avut încredere în mine și mi-au apreciat lucrările. În acest manual am încercat să ofer o perspectivă cât mai amplă asupra activităților, temelor de cercetare și domeniilor de studiu care se grupează sub numele de *literatura generală și comparată*. Am căutat ca, la sfârșitul secolului, să prezint un bilanț care să privească însă și spre viitor. Am vrut să demonstrez continuitatea și coerența spiritului comparatist care pleacă de la studiul relațiilor literare și culturale pentru a ajunge la perspectivele teoriilor literare. Mai exact, am dorit să evidențiez câteva dintre punctele forte ale acestei cercetări: comparația care devine uneori analogie, metaforă, dar care întotdeauna rămîne și „relație”; „lectura” comparatistă a unui text (sau a mai multor) ca exercițiu pedagogic; în fine, elementele de teorie. Referitor la acest din urmă punct, îmi păstrez convingerea că studiul formelor și al structurilor literare (nivel al poeziei) trebuie să fie însoțit de două gândiri complementare: pe de o parte, raportarea la istorie, societate, cultură și ideologie, și, pe de altă parte, imaginarul, dar un imaginar definit istoric și social.

De asemenea, cred că în orice studiu comparatist se manifestă două tendințe majore: una care caută să privilegieze asemănările și una care urmărește în primul rînd sublinierea diferențelor. Personal, sînt de partea celei de-a doua orientări, întrucît o consider a fi de departe cea mai stimulativă atît în pedagogie, cît și în cercetare.

În momentul în care am început să mă ocup de comparatism se stingeau și ultimele ecouri ale așa-zisei dispute dintre „școala franceză” și „școala americană”. Ne aflam la începutul anilor '60 și pozitivismul caracteriza încă studiile comparatiste. Dar cele două „școli” au fost îndeajuns caricaturizate. De fapt, ele ar fi trebuit să se completeze, nu să se confrunte. E un fenomen care, poate, are loc astăzi între

tendințe aproape opuse. În acest moment nu exagerăm cu nimic dacă spunem că în literatura comparată se manifestă un spirit mai curînd „nord-american”. Asistăm la multiplicarea orelor de *cultural studies*, a studiilor despre postmodernism, postcolonialism și asupra „canonului” în literatură. Trebuie să ținem cont de modă. În anii '80, exista un anume entuziasm declanșat de estetica receptării. Astăzi, în studiul ficțiunii, sînt adeseori citate ipotezele lui Bahtin. Toate aceste orientări, toate aceste întrebări devin productive numai în măsura în care ne permit să explicăm dintr-o nouă perspectivă un întreg ansamblu de noțiuni problematice care au fost, sînt și vor continua să fie baza activității comparatiste: activitatea, identitatea, schimbul, relația, distanța, ecoul, reflectarea și ceea ce am numit „secund”.

Astăzi mai mult ca oricînd, mi se pare binevenită reorientarea gândirii comparatiste înspre istorie, însă fără istoricism. Înspre noi reflecții asupra formei poetice, însă fără formalism. Înspre perspective susținute de imaginar, însă fără idealism.

În final, aș dori să adresez o urare. Originalitatea culturii române, poziția ei privilegiată la întrepătrunderea a trei zone culturale (latină, slavă, germanică) nu mai trebuie demonstrate. De-a lungul istoriei, trăsăturile de mai sus au fost fie handicapuri, fie atuuri. Mizez pe acestea din urmă și sper ca prezentul manual să poată contribui la mersul înainte al analizei dialogului dintre culturi, ca linie directoare în orice activitate comparatistă. Sunt sigur că, în domeniul pe care îl discutăm, și studenții și cercetătorii din România au ceva de spus. Ei trebuie deci să-și afirme punctele de vedere și contribuțiile comparatiste.

Daniel-Henri Pageaux

CUVÎNT ÎNAINTE

Însă voi, comparatiștii, ce comparați? Acestei întrebări, fals naive și cu adevărat malițioase, comparatistul se vede nevoit să-i răspundă: nimic. Literatura generală și comparată (denumirea se impune din 1973) nu compară texte. Sau, mai precis, confruntarea textelor nu este decît pregătirea pentru noi întrebări, noi căutări: punerea în legătură a textelor, a seriilor de texte, a literaturilor, a culturilor și, apoi, urmărirea dialogului dintre ele.

Cu siguranță, fiind complex și evanescent, însuși obiectul de studiu explică în parte nevoia de a reveni periodic asupra naturii și contururilor unei discipline care se află, de mai bine de un secol, într-o permanentă evoluție. Așa cum afirmă și Vauvenargues, un manual pentru o materie de studiu în schimbare este greu de conceput: „E mai ușor să spui lucruri noi, decît să le pui de acord pe cele care au fost deja spuse”.

Comparatistul și-a făcut din „generalități” o specializare a sa. Și totuși, nu înseamnă că el are cunoștințe nelimitate. Comparatistul stăpînește mai multe limbi (active sau „moarte”), meditează asupra istoriei culturale a continentului (Europa), deschizîndu-se în același timp și către altele; este interesat în mod special de o epocă dată, de un secol, de cîteva domenii care constituie spațiul comparatismului. Din aceste motive, ori de cîte ori a fost necesar, m-am îndreptat, de bună voie, spre domeniile de cercetare și ariile lingvistice care nu îmi sînt familiare. Am considerat că nu ar fi nici inutil, nici deplasat să valorific, drept introducere pentru o disciplină polimorfă și poliglotă, o parte din materia cursurilor, a conferințelor și lecțiilor pe care am avut ocazia să le țin.

Cartea de față urmează unei serii ample: Paul Van Tieghem (*La Littérature comparée*, A. Colin, 1931, reed. în 1951); Marius-François Guyard (*La Littérature comparée*, colecția *Que sais-je?*, PUF, 1951, ed. a VI-a în 1978); manualul lui Claude Pichois și André-Michel Rousseau (*La Littérature comparée*, A. Colin, 1967), reluat în 1983 cu titlul *Qu'est-ce que la littérature comparée*, coordonat de autorii citați și de Pierre Brunel (ne luăm libertatea de a numi aceste ediții Pichois-Rousseau și Brunel-Pichois-Rousseau, din motive ce țin atît de frecvența citării lor, cît și de respectul datorat importanței lor). Urmează lucrarea, de mici dimensiuni, a lui Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée* (Minard, *Lettres modernes*, 1968), un „Que sais-je?”

semnat Yves Chevrel (*La Littérature comparée*, 1989), urmînd versiunii lui Marius-François Guyard, *Précis de Littérature comparée* (PUF, 1989) – pe care o vom numi *Précis* – lucrare colectivă de proporții, sub direcția lui Pierre Brunel și a lui Yves Chevrel (PUF, 1989) – și lucrării cu același titlu, dar mai redusă ca dimensiuni, datorate lui Francis Claudon și Karen Haddad-Wotling (Nathan, 1991) – acesta fiind numai contextul francez.

Precizăm că introducerea noastră se adresează studenților, fără a avea pretenția că reușește să ofere o viziune exhaustivă, date fiind dimensiunile și conținutul. Un astfel de obiectiv s-ar fi dovedit, cred, nu doar irealizabil, ci chiar inutil. Exemplele alese au în vedere exact tipul de cititor menționat, motiv pentru care am evitat aglomerarea de informație și erudiția gratuită, urmărind o bibliografie cît mai selectivă (contrar practicilor și preferințelor comparațiștilor) și o manieră adecvată de prezentare a cercetărilor și a întrebărilor posibile.

Unii sînt neîncredători sau suspicioși în fața temelor de meditație lansate de literatura generală și comparată de-a lungul secolelor, în diferite culturi și literaturi. Scepticismul lor seamănă cu acela al Doamnei du Deffand – îndrăgita marchiză a Luminismului – în privința fantomelor: întrebată „Credeți că există?”, ea răspundea „Nu, dar mi-e frică de ele”.

Literatura generală și comparată poate înspăimînta, dezorienta, stînjiți: ea se opune compartimentărilor, oricăror forme de partizanat, spiritului specializat – al cărui ecou îl surprindem, deja, în *Frații Karamazov*, unde apare un medic vienez specialist în nara stîngă. Literatura generală și comparată formează o stare de spirit – spirit îndrăgostit de deschidere, predispus la sinteze, expus ironiei și reproșurilor. Și, dintotdeauna, literatura generală și comparată reprezintă o inițiere specială în literaturile moderne, ca și în culturile de altădată sau contemporane.

Capitolul 1

COMPARAȚII

O lucrare consacrată literaturii comparate ar trebui, în mod obișnuit, să înceapă cu un istoric al disciplinei. La rîndul nostru, am considerat că nu putem încălca tradiția. Prin urmare, îi vom prezenta pe strămoșii noștri comparațiști, urmînd ca, pe parcurs, să descoperim multiplele chipuri ale unei materii despre care putem spune dintru început că seamănă cu monstrul despre care vorbea Corneille, prezentîndu-și *Iluzia comică*.

Nu este simplu să găsim o definiție clară pentru literatura generală și comparată; ar fi de preferat să urmărim în primul rînd evoluția acestei discipline, evidențiindu-i astfel scurta istorie, apoi diversele probleme care compun complexul ei cîmp de studii și investigații.

Origini și dezvoltare

Dacă ar fi să-l credem pe Sainte-Beuve (*Revue de Deux Mondes*, 1-IX-1868), a cărui afirmație este preluată de Fernand Baldensperger în articolul inaugural din *Revue de Littérature comparée*, în 1921 (*RLC*, 1921/1), literatura comparată a luat naștere pe 12 martie 1830, la Ateneul din Marsilia. Acolo, Jean-Jacques Ampère, fiul cunoscutului savant, a evocat, în deschiderea cursului său, o „istorie comparativă a artelor și a literaturilor [prezentă] la toate popoarele” din care ar putea apărea o „filosofie a literaturii și a artelor”. Totodată, aceste cuvinte sînt în măsură să definească literatura generală, chiar o anumită teorie a literaturii.

Astfel, o nouă cercetare prindea contur în Franța, o dată cu primii ani ai romantismului și liberalismului. Celor două curente avea să li se alăture, în a doua jumătate a secolului, scientismul: o triplă și dificilă moștenire, de care nu trebuie niciodată să uităm dacă vrem să înțelegem dezvoltarea noii discipline, în prima jumătate a secolului XX. Din fericire, comparațiștii de astăzi au risipit

* *L'Ilusion comique*, tragicomedie în cinci acte de Pierre Corneille (1636), pe care autorul însuși o numește „monstru straniu”, dat fiind caracterul ei pronunțat baroc (n.t.).

aproape totul, păstrînd, dintr-un secol de studii și cercetări, doar esențialul : spiritul deschiderii înspre literaturile și culturile lumii.

Dimensiunea străină

Demersul „comparatist” se definește prin deschiderea către alte culturi. Trebuie oare să-l considerăm pe Herodot, cel care acoperea atîtea spații, celebrul *mincinos*, primul spirit comparatist ? În orice caz, important este să identificăm un punct de vedere comparatist ori de cîte ori întîlnim o linie de demarcație între două culturi ; ori de cîte ori omul declanșează prin descoperirea Celuilalt un dialog cu acesta și deci cu sine însuși. Există momente cînd conștiința de sine se vede obligată să-și asume, dintr-o singură mișcare, desfășurarea crescîndă a cunoașterii și redistribuirea ei imediată, punctele comune și diferențele.

Și-atunci, după Herodot, de ce să nu-l amintim pe Eschil, cel care aduce, în spațiul elen al tragediei sale, perși vorbind grecește, învinși, deși semănaseră atîta spaimă ? Sau pe Tacit, care rămîne în *limes*-ul Imperiului pentru a vorbi despre *Germania*, sau pe Petrarca, descoperitorul muntelui Ventoux, cînd nu reușesc să acopere cu limba lor peninsulară spațiul pe care-l descoperă, sau pe Du Bellay, care, în mijlocul Romei, nu uită de micul său muzeu Liré și compară meritele limbii franceze cu cele ale limbii grecești sau ale latinei, sau pe Montaigne, pe drumurile Italiei ori rememorînd secole întregi pe cînd străbate micul colț natal din Gasconia... Nu ne-a mai rămas decît să ajungem la Ateneul din Marsilia, în acea zi de martie 1830 cînd Jean-Jacques Ampère inventa literatura comparată fără să știe...

Să nu uităm însă că, dacă există o „comparație”, tradiția retorică recomandă, de la Demostene, Cicero și Quintilian (*De institutione oratoria*, X, 1), exercițiul paralelei, ilustrat de Plutarh. Comparatiști sînt, fără îndoială, francezii care au luat parte la disputele din jurul *Cidului*, Ch. Perrault și cei care au subliniat meritele Anticilor, respectiv pe ale Modernilor, abatele Du Bos care, în zorii Luminismului, a relativizat ideea Frumosului, propunînd cea dintîi abordare comparată între literatură și artele frumoase. Astfel, primul text de poetică comparată ar putea fi *Essay upon epick poetry* redactat mai întîi în engleză la Londra de către Voltaire, iar prima lucrare de literatură „cu adevărat” generală (pentru a parodia un titlu al lui Étiemble *), ar fi monumentală istorie literară a iezuitului spaniol Juan Andrés, scrisă în italiană : *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799).

* Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, 1974 (n.t.).

Și, în sfârșit, pe doamna de Staël... Eclipsându-i în același timp pe frații Schlegel și pe Herder, ea ne apare, prin *Despre literatură* (1800) și mai ales *Despre Germania* (1810), ca model al „intermediarului” între două culturi. Comparatiștii, interesați adeseori de persoana, ca și de opera ei, studiază nu doar un succes literar european, ci și principiile și direcțiile unei discipline.

Cucerirea Universității

O dată cu primele decenii ale secolului al XIX-lea asistăm la înmulțirea științelor care își propun să practice analiza comparativă între specii sau între categorii: *Anatomia comparată* a lui Cuvier (1800-1805), *Gramatica comparată a limbilor Europei latine*, de François Raynouard (1821), *Psihologia comparată*, de Blainville (1833)... În 1816 apare un *Curs de literatură comparată*, de Noël și Laplace, reeditat în câteva rînduri și, în 1817, un *Curs analitic de literatură generală*, datorat lui Népomucène Lecurcier. Însă mai importante sînt *Racine și Shakespeare* de Stendhal sau *Prefața la Cromwell* de Victor Hugo și teoria lui despre grotesc; aceste texte perpetuează un comparativism spontan și amator, opus celui universitar, pe cale de a se naște.

Villemain, în cursul susținut la Sorbona între 1828 și 1829, prezintă un tablou al secolului al XVIII-lea în care urmărește influența Angliei asupra Franței, și invers. Adică un tablou „comparat”, el preciza, grație căruia putem vedea „ce a primit spiritul francez de la literaturile străine, și ce le-a oferit la rîndul său”. Cu Villemain începe o lungă serie de profesori care vor face cunoscute în Franța literaturile străine, ale Nordului și Sudului, raportîndu-le unele la altele și comparîndu-le cu literatura franceză: Claude Fauriel la Sorbona între 1830 și 1844, la Collège de France, Philarète Chasles (pe care îl va reactualiza Claude Pichois) sau Edgar Quinet; iar în provincie, de exemplu, Xavier Marmier la Rennes (cf. Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger: les cahiers de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Le Cerf, 1993).

Cînd, la sfîrșitul secolului, Ferdinand Brunetière introduce literatura comparată la École Normale Supérieure, o face pentru a confrunta dezvoltarea literaturii franceze cu aceea a altor literaturi occidentale, pentru a urmări evoluția genurilor (cum alții o făcuseră pentru specii) și pentru a înțelege felul în care literatura franceză a asimilat influențele străine. Descoperim astfel cele două noțiuni din care se va naște și se va nutri o anumită literatură comparată: evoluție și influență.

Mai tîrziu, mulți comparatiști vor cita, nu fără oarece umor, fraza lui Valéry, prezentă în tratatul Pichois-Rousseau din 1967, ca și în versiunea din 1983: „Leul este făcut din oaie asimilată”. Adică o sentință a cărei veridicitate zoologică este îndoielnică, dar care pare să rezume una dintre activitățile

esențiale în comparatism: să te interesezi de lei, fără a uita că studiul oilor poate duce la înțelegerea a ceea ce este leul. Dacă formula prezintă interes, este datorită cuvîntului „asimilată”, deoarece regele animalelor, oricîtă carne de oaie ar mîncă, rămîne animalul puternic și maiestuos pe care îl știm dintotdeauna.

Fraza lui Valéry este o reală provocare pentru comparatist: ce poate însemna această „asimilare” care poartă numele de „sursă”, „influență” sau „moștenire”, noțiuni de bază ale comparatismului de început? Ea desemnează un proces complex pe care alte discipline l-au denumit aculturație și trebuie să ne amintim că în 1931 Paul Van Tieghem a definit activitatea comparatistului cu o formulă edificatoare: „a descrie o trecere”. Chiar dacă evocă „granițe” pe care comparatistul se vede nevoit să le depășească, ne place să „comparăm” această „trecere” cu aceea din Montaigne: „Nu pictez ființa, ci trecerea”.

Un prim bilanț (1931)

Să ne îndreptăm atenția asupra anului 1931, cînd Paul Van Tieghem publică la Armand Colin manualul de *Literatură comparată*. Ce este, deci, această disciplină? După momentul Lyon, unde și-a făcut intrarea în Universitate prin Joseph Texte, ea este predată la Sorbona, la Collège de France (de către Paul Hazard) și la Strasbourg. Apar catedre în Statele Unite, din inițiativa lui Fernard Baldensperger. De un deceniu, există o publicație trimestrială, *Revue de littérature comparée*, care dispune de o colecție de studii: *Bibliothèque de la Revue de littérature comparée*, la editura Didier. În 1930, sînt editate deja șaiszeci de volume. Citind cîteva titluri avem imaginea primelor cercetări comparatiste: *Scriitorii francezi în Olanda, Romanul de groază sau „romanul negru”, de la Walpole la Ann Radcliffe și influența lui asupra literaturii franceze pînă la 1840, Taine și Anglia, Tradiția și exotismul în opera lui Charles Nodier, Sursele franceze ale lui Goldsmith, Traducerile italiene ale teatrului tragic francez din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Swift în Franța...*

Cu riscul de a fi ironici, este totuși posibil să ne imaginăm că, înspre 1930, există mai multe studii comparatiste publicate decît, în Franța, studenți în literatură comparată care să-și pregătească licența în litere. Van Tieghem consemnează că „totul este aproape nou” în cartea lui, că disciplina este „încă greșit înțeleasă” (deja!) și că ea se arată „uneori abia cunoscută unor persoane foarte cultivate”.

Ceea ce ne stîrnește astăzi mirarea este puțina considerație pe care Van Tieghem o arată față de studiile tematice, terminologie sau *Stoffgeschichte*. Trebuie observate aici efectele dezbaterii dintre Ferdinand Brunetière și Gaston Paris, medievalist reprezentant al unui anume comparatism, născut din studiile

despre folclor și despre tradițiile populare, și care desfășoară, sub acest titlu, cercetări de teme, de legende.

De asemenea, trebuie subliniat că Paul Hazard, unul dintre fondatorii amintitei *Revue de littérature comparée*, este foarte puțin interesat de studiile care nesocotesc „influențele literare”, care se ocupă „mai mult de materie decât de gândire sau de artă”. Or, la ora actuală, studiul temelor constituie, fără exagerare, partea cea mai considerabilă a programei de literatură comparată (de exemplu, cele care apar anual pentru admiterea la secțiile de literatură comparată). În 1931, interesul se concentra asupra studiului surselor și influențelor, „aportul esențial al lucrărilor de literatură comparată”. Trebuie să admitem definitiv că literatura generală și comparată nu mai are, astăzi, același spirit.

Prin surse (care explică în ce fel un text sau, mai bine zis, un autor se va fi inspirat din texte anterioare și străine), prin influențe (felul în care un scriitor se apleacă asupra unui text străin), comparatistul studia raporturile dintre două serii de fapte. El încerca să înțeleagă aceste raporturi, să pătrundă cauzele anumitor similitudini, asemănări dintre texte. Comparatistul recurgea la scriitori minori sau secundari, „intermediari” care ar fi putut juca un rol în „vehicularea” sau difuzarea textelor, a ideilor. El studia „împrumuturile”, „datoriile”, reafirmând încă o dată dreptul lui Paul Valéry de a utiliza, nu fără a fi provocator, un vocabular economic pentru cursul său de poetică de la Collège de France. „Căutător de izvoare”, comparatistul se angaja în anchete delicate (indicii, analogii, apropieri...). Mărturisirea lui Van Tieghem rămâne semnificativă pentru metoda folosită: „Va fi întotdeauna loc pentru ghicit, pentru fler”.

Comparatismul se plasa deci între cercetarea discretă, tenace, și divina surpriză a întâlnirii neașteptate, între Sherlock Holmes și suprarealism. Încă mai putem zîmbi în fața vreunei descoperiri de influențe, gîndindu-ne la ireverențioasa definiție dată de un critic muzical, americanul Virgil Thomson: un studiu la fel de fructuos ca și acela de a afla cine de la cine a luat guturaiul, cînd toată lumea respiră același aer... Să observăm, mai serios, că, exceptînd privilegierea dimensiunii străine, nimic nu diferențiază literatura comparată, în demersul său, de istoria literară, preferată de Gustave Lanson sau Daniel Mornet (cf. Antoine Compagnon, *La III^e République des Lettres*, Le Seuil, 1983). Jean-Marie Carré vorbește încă, în 1951, despre literatura comparată ca despre o „ramură a istoriei literare”.

Activitatea specifică constă deci în a studia literaturile în raporturile dintre ele, în special literaturile moderne (pornind de la secolul al XVI-lea, chiar al XVII-lea). Studiul acestor „raporturi” (termen utilizat aproape mai frecvent decât cel de „comparație”) se transforma într-o problemă astfel formulată: a studia „faptul că un anumit fenomen literar este transportat dincolo de o

frontieră lingvistică". Simptomatic, apăsarea noțiunea de „frontieră”, care a putut justifica acea comparație făcută între un vameș și comparatistul care supraveghează schimburile și modalitățile de „trecere”... de la o literatură națională către o alta a ideilor, formelor, genurilor etc.

După Van Tieghem, obiectul ultim al literaturii comparate era „să completeze” și „să unească” diferitele istorii literare. Și adăugăm că: „[literatura comparată] va țese între ele și deasupra lor verigile unei istorii literare mai generale”. Astfel, un anume tip de „literatură generală” își face apariția, provenind deopotrivă din cumulumul diferitelor istorii literare și dintr-o sinteză superioară („de deasupra”). Descoperim de îndată natura și predispoziția la ambiguitate a celei dintâi „literaturi generale”. Să fie ea o posibilă sinteză („între”), sau o perspectivă apropiată de o „teorie” literară („deasupra”) care nu a uitat istoria? Nu sîntem deloc siguri că aceste întrebări și-au primit răspunsul definitiv.

De la literatura comparată la istoria literară generală

În Statele Unite apare, încă din 1952, o revistă anuală, intitulată *Yearbook of General and Comparative Literature*, unde au fost publicate, foarte de timpuriu, critici la adresa comparatismului francez. Ele s-au datorat în principal lui René Wellek care, în colaborare cu Austin Warren, a conceput, din 1942, o *Teorie a literaturii*, reeditată în multe rînduri, însă tradusă în franceză abia cîteva decenii mai tîrziu (*Théorie littéraire*, Le Seuil, colecția „Poétique”, 1971). René Wellek le reproșă comparațiștilor francezi spiritul pozitivist și concepția strict istorică asupra literaturii. Marcel Bataillon – aflat multă vreme în fruntea comparatismului francez, hispanist ca formație, autor al unei teze fundamentale despre *Erasmus în Spania* – a căutat să dezamorseze rapid și foarte inteligent „disputa”, afirmîndu-și, în urma congresului Asociației Internaționale de Literatură Comparată (AILC), la Chapel Hill (1958) „simpatia” față de „orientările” care „dorind să se ignore [...] s-ar condamna la moarte”.

Comparaison n'est pas raison a lui Étiemble (Gallimard, 1963) poartă totuși un subtitlu semnificativ: „criza literaturii comparate”. Autorul lua cu fermitate poziție împotriva istoriei literare, din ce în ce mai reducționistă, și nu este lipsit de importanță să reamintim că, în aceeași epocă, Roland Barthes formula aprecieri identice în *Sur Racine* (Le Seuil, 1963). În spiritualul său pamflet, Étiemble pleda, pentru o extindere lingvistică a studiilor comparatiste, prea închistate în spațiul european occidental.

Tonul provocator al lui Étiemble părea să fi fost doar o *vox clamantis in deserto*. În 1966, în urma reformei lui Fouchet, literatura comparată devenea

materie obligatorie pentru primii doi ani la Universitate, sub titlul de „Istorie literară generală”, denumire preluată direct din manualul lui Paul Van Tieghem, reeditat în 1951. Li se ofereau studenților de la secțiile de literatură modernă programe deopotrivă literare și culturale, definite destul de imprecis (de exemplu „Romanul picaresc în Europa”, cuprinzând autori cum ar fi Quevedo, Grimmshausen, De Foë și Lesage). Aceste ansambluri ar fi putut fi utile dacă ar fi integrat și elementele de poetică sau de gândire teoretică necesare, adeseori greu de prezentat studenților abia veniți de pe băncile învățămîntului preuniversitar. Știm ce s-a întîmplat, doi ani mai tîrziu, cu studiile literare și cu dimensiunea lor istorică. Trebuie însă precizat că acest tip de programe, care îmbină studiul unui gen cu o tematică, rămîne forma privilegiată la examenele de „Français II” (alias Literatură generală și comparată).

Comparatism și comparații

În 1967, la editura Armand Colin apărea *La littérature comparée* de Claude Pichois și André-Michel Rousseau. Să subliniem încă o dată, dacă mai e nevoie, utilitatea și numărul contribuțiilor aduse de această lucrare, ale cărei numeroase traduceri arată că, prin ea, au fost acoperite nu doar lacunele existente în Franța. Reeditarea din 1983 îi va fi surprins pe mulți: bibliografia era actualizată, însă unele titluri de importanță sau renume aproape simbolice erau suprimate („structuralismul literar”, „filosofia literaturii”).

Printre alte merite ale lucrării din 1967, îl reținem pe acela că descrie diversele domenii care intră în componența literaturii comparate, respectînd, pe cît posibil, ordinea preluată din manualul lui Van Tieghem și oferind o documentație bogată și variată, la care se adaugă, pentru fiecare activitate de cercetare, elemente de informare și problematizare.

Manualul cuprindea cinci capitole : 1) Origini și dezvoltare ; 2) Schimburile literare și internaționale (cunoașterea limbilor, călătorii, instrumentele de schimb, moșteniri, ecouri, influențe, surse, imagini și psihologia popoarelor) ; 3) Istoria literară generală (literatură generală, literatură universală, filosofia literaturii) ; 4) Istoria ideilor ; 5) Structuralism literar (tematologie, morfologie literară, estetica traducerii, structuri permanente și variante particulare). De asemenea, exista un rezumat privind toate activitățile comparațiștilor, într-o formulă simplă : „X și Y”, și se propunea o definiție a disciplinei, periodic reluată (chiar de Y. Chevrel, în 1989) și pe care dorim, la rîndul nostru, să o dăm din nou aici.

O definiție a literaturii comparate

„Literatura comparată este arta metodică de a apropia, prin cercetarea raporturilor de analogie, înrudire și influență, literatura de alte domenii de expresie sau de cunoaștere, faptele și textele literare între ele, distanțate sau nu în timp și spațiu, cu condiția ca ele să aparțină unor limbi sau culturi diferite, și să fie integrate într-o tradiție comună, în vederea descrierii, înțelegerii și justei lor aprecieri”.

Prima definiție a actului comparatist („a apropia literatura de alte domenii de expresie sau de cunoaștere”) numește totodată și ceea ce înțelege să întreprindă literatura generală, de exemplu atunci când „apropie” un text literar de o adaptare cinematografică, de un tablou sau de o partitură muzicală, când „confruntă” literatura și istoria, literatura și psihanaliza. Prezența semnificativă a prepoziției „între” numește, *stricto sensu*, literatura comparată (de vreme ce este vorba despre „fapte și texte literare între ele”). În sfârșit, apartenența la mai multe limbi „sau” culturi, eventualitatea unei „tradiții comune” permit introducerea gândirii comparatiste în ansamblurile fals omogene pe care le-am evocat mai sus. Aceasta presupune o meditație asupra diferențelor, decalajelor sau, mai precis, ca să-l parafrăzăm pe Cl. Lévi-Strauss, asupra „distanțelor diferențiatoare”.

Travaliul gândirii generale își găsea expresia desăvârșită în formula „X și Y”, ea rezumând toate activitățile și cercetările comparatiștilor. Cele două litere pot simboliza, „la alegere”: un continent, o civilizație, o noțiune, opera completă a unui autor, pe autorul însuși (cazul cel mai frecvent), un singur text, un fragment, un cuvânt. La rîndul lui, „și” „copulativ” se poate metamorfoza în multiple expresii și formule: „judecat de, văzut de, influențat de (sau influența asupra), orientare, stabilire, călătorie, lectură, visare, tradus de, jucat de, imitat de, citit de”... La care se pot adăuga: înainte, la, față în față, primit de...

Comparatismul lumii întregi

Definiția și formula dată de Pichois-Rousseau vor îndruma timp de aproape o jumătate de secol lucrările francezilor sau/și pe cele străine ce se inspirau dintr-o anume tradiție franceză. În aceeași epocă, în Europa centrală și răsăriteană, literatura comparată se sprijinea pe comparații „tipologice” ale căror principii au fost ilustrate de către Victor Zirmounsky (sau Girmounsky) și de Institutul de literatură mondială (Institutul Gorki) (cf. „Les courants littéraires internationaux en tant que phénomènes internationaux”, V. Girmounsky, *Actes du V^e Congrès AILC*, 1967, Belgrad, 1969). Respectînd structurile în care se situau, conform opticii marxiste, literaturile în raport cu jocul infrastructurilor

economice, tipologia presupunea degajarea analogiilor, a asemănărilor formale dintre literaturile lipsite de contactul direct. Astfel, faimosul joc al influențelor era unul dintre cele mai reduse, favorizând o specificitate istorică, națională sau individuală a operelor literare, care toate reflectau (termen esențial) o realitate socială particulară, modificabilă prin mecanismul împrumuturilor exterioare. Era posibil ca această metodă istoric-comparativă să pretindă determinarea relațiilor dintre evoluția literară, condiționarea ei socială și caracteristicile diverselor literaturi care erau comparate. În fosta Republică Democrată Germană, Werner Krauss va nuanța metoda, fără însă a o repune în discuție.

În Ungaria, se înregistrează o intensă preocupare comparatistă începând cu anii '60, prelungită în aparițiile revistei *Neohelicon*. Fapt simptomatic: doi maghiari au fost președinți ai AILC, între 1970 și 1985. Primul, Istvan Söter, pune, începând cu 1962, bazele unei gândiri comparatiste care se apropie de estetica receptării (cf. capitolul 3). El susține, de fapt, că un studiu care ar arăta în ce fel literaturi precum cea germană, rusă și maghiară au avut „nevoie”, în diverse epoci, de opera lui Byron și în ce fel au asimilat-o, un astfel de studiu, deci, ar putea explica evoluția respectivelor literaturi și chiar unele aspecte ale operei lui Byron care pot rămâne ascunse pentru un specialist în literatură engleză. Tot în Ungaria au fost editate (sub îngrijirea Academiei de Științe din Budapesta) primele volume de Istorie comparată a literaturilor în limbile europene, proiect elaborat de AILC între 1964 și 1967.

Totodată, trebuie să amintim activitatea comparatiștilor români (Paul Cornea, Alexandru Dușu) și rolul asumat de revista *Synthesis*. La fel, și contribuția comparatiștilor din fosta Iugoslavie. În 1967, congresul internațional al AILC s-a desfășurat la Belgrad, iar cea mai mare parte a universităților dețineau, la ora respectivă, catedre extrem de active de literatură comparată, chiar de teorie literară.

În America de Nord (Canada și Statele Unite) s-au dezvoltat rapid cursuri de „general and comparative literature”. Mai vechile lucrări ale lui Paul Van Tieghem (*Répertoire chronologique des littératures modernes*, Droz, 1935 și *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, A. Colin, 1941) au fost înlocuite cu o bibliografie „avantajoasă” care cuprinde ansamblul relațiilor dintre literaturi, încă din Antichitate: *Outline of comparative Literature*, Chapel Hill, 1954, de Werner Friederich și David Henry Malone. Trebuie semnalată și importanța unor reviste ca *Yearbook* (Chapel Hill, apoi Indiana University) și interesul manifestat de unele manuale (cf. *Bibliografia*). Să reținem numele lui A.O. Aldridge, H.-H.-H. Remak, Ulrich Weisstein, Anna Balakian și, mai aproape de noi, Earl Minner și Gerard Gillespie, iar, pentru Canada, Milan Dimic, fondator al *Revue canadienne de Littérature comparée* (bilingvă) și Eva Kushner (Victoria University).

Încă din 1948, în Japonia se înființează o Societate de literatură comparată; în 1991 are loc la Tokio al XIII-lea Congres al AILC. În 1961, la Jadavpur University (Calcutta), un discipol al lui Rabindranath Tagore, Buddhadeva Bose, editează *Journal of Comparative Literature*. În 1964, grație lui Alexandru Ciorănescu apare, în limba spaniolă, *Literatura comparada* (Univ. La Laguna, Tenerife), însă abia în 1974 se înființează Societatea spaniolă de literatură comparată, al cărei președinte a fost, timp îndelungat, Claudio Guillén, fiul marelui poet Jorge Guillén și autorul unui foarte valoros manual. Crearea societăților comparatiste în Brazilia (1986) și Argentina (1992) a deschis perspectiva unor ample desfășurări în spații care au fost din plin străbătute de influențe europene, încă din secolul trecut. În prezent, AILC reunește aproximativ 3000 de membri, din cincizeci de țări.

Revenind la Franța, literatura comparată devine aici „generală și comparată” în 1973: schimbarea consfințe deschiderile în direcția artelor (cinematografie, în special), a paraliteraturii, precum și un început pentru gândirea teoretică. Totuși, în 1984, Yves Chevrel vorbea, în lucrarea sa publicată în colecția „Que sais-je?”, despre o disciplină „încă tină”, „încă puțin cunoscută”, „de vocație transversală”, care nu are „o teorie a obiectului studiat”. În plus, autorul constata că adesea comparatismul depinde de științele umane, situație pe care, în cele din urmă, o va considera pozitivă. Prefațatorul lucrării, Marius-François Guyard, îi privea însă pe comparatiști ca pe o „specie puțin iubită”, în ciuda (sau din cauza...) faptului că „explicațiile comparatiste” sînt „indispensabile”, chiar și pentru un „specialist în literatura națională”.

Așadar, comparatistul nu încetează să-și pună întrebări legate de propria disciplină și de el însuși: specialist în universal și în diferențe, filolog poliglot care trebuie să studieze probleme literare multinaționale, îndeplinind sarcini interdisciplinare, călăuză peste frontiere, destrămînd încercuirile și găsind mereu căi de acces – activități pe care, nu demult, le ironiza Julien Gracq (*Lettrines*, Corti, 1967). Pe scurt, ar fi mai potrivit să-l comparăm cu personajele romanțierului de la care păstrăm, în aceeași operă, fișa de identificare: naționalitate: „de frontieră”, stagiul militar: „nesatisfăcut”, sporturi practicate: „visul cu ochii deschiși, noctambulism”, a doua reședință: „mare și păduri”, – la care trebuie să adăugăm, desigur: profesie: „fără” și activități: „în vacanță”... Indispensabil și puțin recunoscut, comparatistul este o conștiință nefericită. La reuniunile universitare, el se simte adesea un invitat nefericit. În fața atîtor constatări negative sau dezamăgitoare, periodic reformulate, ar fi bine, poate, să ne ocupăm de cea mai evidentă și, totuși, cea mai enigmatică activitate a comparatistului: comparația.

Anatomia unei practici: comparația

Actul comparației nu aparține în mod exclusiv și nu este specific doar comparatismului literar. Comparația poate fi definită, în termeni logici, ca un act de gândire ipotetico-deductiv, care presupune mai întâi inducția, apoi deducția. Însă disciplina nu se suprapune pur și simplu peste această definiție.

- *Programe.* O programă de literatură generală și comparată conține, în general, trei sau patru texte grupate sub un anumit titlu (un „chapeau”, cum se spune adesea). Am prezentat mai sus exemplul romanului picaresc. Vom urmări în ultimul capitol programele de admitere pentru 1993-1994 care, în structura lor, nu diferă de acelea care pot fi propuse începând cu anul întâi, până la licență.

- *Cîteva exemple.* Satira (Dante, *Infernul*; Swift, *Sfaturi pentru slugi*; Gogol, *Suflete moarte*; L. Sciascia, *Consiliul din Egipt*); utopia (extrase din Rabelais, Cervantes, Campanella, Swift); barocul în teatru (Corneille, *Iluzia comică*; Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*; Calderon, *Viața e vis*); romanul epistolar (Richardson, *Pamela* sau *Clarisse Harlowe*, Rousseau, *Noua Eloiză*, sau Laclos, *Legăturile primejdioase*; Goethe, *Werther*, sau Hölderlin, *Hyperion*; Foscolo, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*); eroul romantic și revolta (Kleist, *Prințul din Hamburg*; Byron, *Cain*; Shelley, *Cenci*; Musset, *Lorenzaccio*; Pușkin, *Boris Godunov*); adolescentul în romanul contemporan (Jules Vallès, *Bacalaureatul*; Dostoievski, *Adolescentul*; James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*; Pavese, *Vara cea frumoasă*; Musil, *Rătăcirile elevului Torless*); nuvela în secolul XX (Camus, Kafka, Salinger, Buzzati, Borges), satira politică în teatrul contemporan (Bulgakov, *Ivan Vasilievici*, sau Maiakovski, *Ploșnița*; Brecht, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*; Ionescu, *Rinocerii*); tribunalul popular în teatru (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*; Büchner, *Moartea lui Danton*, Armand Gatti, *Cînt public în fața a două scaune electrice*); reprezentarea romanească a geloziei (Dostoievski, *Soțul etern*; Proust, *O dragoste a lui Swann*, Svevo, *Senilită*); orașul reprezentat în roman (Céline, *Călătorie la capătul nopții*); simbolismul în roman (Jünger, *Pe falezele de marmură*; Gracq, *Plaja cu nisipuri mișcătoare*; Buzzati, *Deșertul tătarilor*); poezia războiului (Éluard, Char, Cesar Vallejo, Miguel Hernandez, Gottfried Benn).

- *Două categorii de programe.* Putem deosebi:

- 1) Programe al căror titlu pare să numească aproape integral comparațiile ce trebuie făcute: poate fi vorba despre un „mit” antic sau modern, „ilustrat” de trei sau patru texte, sau despre o temă (copilăria, gelozia, războiul...) în raport cu care textele alese se dovedesc exemple ilustrative.

- 2) Programe al căror titlu constituie chiar de la început o problemă: de exemplu, un „sub-gen” românesc.

Or, în ambele cazuri, titlul funcționează ca fir conducător atât pentru diferitele lecturi, cât și pentru jocul asemănărilor și diferențelor. [Titlul reprezintă ipoteza propusă de profesor în vederea apropierii dintre texte, evidentă în primul dintre cazuri, și mai puțin în cazul secund. Pentru alte exemple, v. capitolele 5 și 6. Titlul ales creează, orientează lecturile și justifică astfel „comparațiile”.]

Titlul poate revela anumite aspecte și elemente ale unui text, care altfel nu ar fi fost reținute (dacă textul ar fi făcut obiectul unei lecturi, ca să zicem așa, singulară, unică și nu „comparată” cu altele). Acest rol activ al titlului se regăsește și în tezele literaturii generale și comparate: pînă în clipa în care acest titlu nu este ales, demonstrat (evident, cu ajutorul unui corpus de texte), cercetarea nu poate formula ipoteze în măsură a se transforma în linii de forță ale proiectului. Situația este similară pentru planul unui curs.

• *Descrierea unei practici.* Pentru a fi bine realizată, comparația presupune:

- 1) Un îndelung demers pregătitor (din partea profesorului), astfel încît să fie bine verificate reunirea textelor, alegerea definitivă a titlului, recunoașterea bine fundamentată a anumitor piste, ca și inutilitatea altora, reținerea unui text dat, mai bogat în „variante” decît un altul.
- 2) O muncă (profesor și studenți) care vizează exploatarea bibliografiei circumscrise subiectului enunțat de titlu (studii critice despre roman, dacă este vorba despre genul românesc etc.) și observarea modului în care aceste elemente „exterioare” textelor ar putea să explice programul, protejînd totodată specificitatea fiecărui text în parte.
- 3) Confruntate între ele, apoi cu informațiile critice obținute pe baza bibliografiei, lecturile diferitelor texte urmează să sprijine elaborarea problematicii subiectului, care, desemnată prin titlu, amplificată de lecturile anexate și, mai ales, nuanțată de lectura textelor, este ceea ce numim *tertium comparationis* în situația comparării a două elemente (texte), a căror confruntare permite producerea unui al treilea termen, *tertium quid*. Cu alte cuvinte, identificăm aici chiar materia comparației, aceea care ne va permite recitirea și reunirea textelor. A reciti și a reuni sînt, de fapt, cele două practici care definesc abordarea unei programe comparatiste.
- 4) De aici rezultă fenomenul numit de Yves Chevrel *lecturi* în „du-te-vino” sau, de Francis Claudon, *lecturi „laterale”* – acelea care validează și dinamizează comparația, în seria comparațiilor care urmează să se

dezvolte pornind de la un text spre un altul, furnizînd baza sintezei, un ansamblu de direcții, de axe care să permită trecerea între texte. Baza respectivă este cu atît mai bogată cu cît vor fi (pre)existat o gîndire teoretică asupra naturii textelor (gîndire „poetică”) și lecturi dirijate care să multiplice *între texte* „numitorii comuni” și, de asemenea, variantele. Astfel, putem vorbi despre două sinteze: cursurile introductive (predae de profesor) care delimitează subiectul și domeniul, trăsînd primele direcții de lectură. Apoi, lecturile propriu-zise, acel „du-te-vino” desăvîrșit, care constituie o nouă sinteză.

Multiplicitatea procedurilor poate părea inutilă pentru cel care consideră, și nu fără oarecare dreptate, că lectura analitică a unui singur text este deja dificilă (cazul „specialiștilor” în literaturi „naționale”). Se întrezăresc așadar atît anumite limite posibile într-un atare demers, cît și criticile formulate de unii sau de alții.

- 1) Să remarcăm dublul demers al comparației: „între” texte și „deasupra”, urmînd problematica prevăzută (din rațiuni pedagogice). Mai stringent decît în cazul studiilor desfășurate în spațiul unei singure literaturi, se impune problema ritmului de lectură a textelor indicate: lecturi succesive sau, mai bine, lecturi din întreg cuprinsul programei, în cel mai scurt timp posibil.
- 2) Excursul, incitant, printr-una sau mai multe literaturi poate fi circumscris unei lucrări, unui proiect autonom? Nimic mai puțin sigur.
- 3) Comparatistul trebuie să justifice relaționările operate, orientările și incursiunile făcute într-una sau alta din literaturile lumii, precum și lecturile noi care, uneori, pot evidenția, prin jocul comparațiilor, aspecte inedite, ignorate. Însă analiza literară nu este, în acest caz, un scop (ca în studiul specializat al unui text), fiind doar un mijloc, al cărui principiu nedefinitivat este chiar comparația: mișcarea de „du-te-vino” încetează o dată cu ultimul curs. Stă în chiar natura demersului comparatist nevoia autojustificării, pentru a exista. *Telos**-ul comparatistului este propria lui pînză penelopică.

• *Probleme teoretice*. Dacă sîntem de acord cu Guy Jucquois și Pierre Swiggers (*Le Comparatisme devant le miroir*, Louvain la Neuve, 1991), se pare că trebuie să vorbim despre „abducție”, concept preluat de la C.S. Peirce, mai degrabă decît despre o metodă ipotetico-deductivă.

Putem consulta utila prezentare întocmită de Claudine Tiercelin (*C.S. Peirce et le pragmatisme*, PUF, Philosophies, 1993). Abducția este diferită de inducție:

* *Telos* (gr.): „scop” (n.t.).

inducția inferează existența fenomenelor observate în situații similare, în timp ce abducția presupune ceva special, diferit de ceea ce am observat direct, ceva imperceptibil în mod direct. Prin inducție, stabilim că fapte ca acelea pe care le-am observat sînt adevărate, chiar și în situații încă neexaminată. Prin abducție, trecem de la observația anumitor fapte la intuirea unui principiu general care, dacă se dovedește adevărat, poate explica natura fenomenelor. Ajungem astfel la concluzia că există *ceva* complet diferit de tot ceea ce am observat în mod empiric. Inducția constă dintr-un raționament care pornește de la particular și ajunge la legile generale; abducția ar fi raționamentul care pleacă de la efect și ajunge la cauză: prima „clasifică”, a doua „explică”. Peirce consideră abducția drept „singurul tip de raționament susceptibil de a introduce idei noi”, singurul cu adevărat „sintetic”. Raționamentul abducției are următoarea structură:

„Se observă un fapt surprinzător, C; dacă A este adevărat, atunci C se verifică de la sine; există așadar motive pentru a presupune că A este adevărat” (C. Tiercelin, *op. cit.*, p. 96).

Desigur, din această perspectivă formalizată, putem identifica numeroase studii care privesc „raporturi” și „relații” comparatiste. La fel, este cert că, trecînd la critică, în faza lui deductivă, comparatismul operează cu observații mai puțin omogene, folosind o pluralitate de metode și strategii. Misiunea lui rămîne elaborarea unui „interlimbaj” prin care să se poată defini ca demers descriptiv. O primă exigență și o primă limitare. De altfel, faptul comparat și rezultatul comparației nu sînt evidente: ele (re)ies din spațiul analogiilor, al echivalențelor, al filiațiilor, al afinităților, pe scurt, din ceea ce este relativ și nu ține de demonstrabil. Cînd o comparație atinge relativul, deși este atent dezvoltată, ce mai putem spune despre acele comparații care se finalizează în juxtapuneri sau se limitează la recunoașterea specificității fiecărui element „comparat” (textul francez „rămîne” francez, iar germana își păstrează, integral, originalitatea). Ori de cîte ori stabilirea unui raport conduce la consolidarea dihotomiilor, a singularităților ireductibile, literatura comparată și-a ratat finalitatea: nu a creat nimic nou pornind de la regruparea operată, nu a construit nimic nici „între” textele alese, nici „deasupra” lor.

O nouă dimensiune: intertextualitatea

Am prezentat în detaliu un tip special de lectură, deseori practicat: nu sîntem siguri că acesta reprezintă singura procedură posibilă de comparație. Studiul temelor, al miturilor (*cf.* capitolele 5 și 6) ne va indica o altă metodă (prin supoziție), asupra căreia vom reveni în ultimul capitol. Pentru moment, considerăm suficientă o prezentare care să atragă atenția asupra unei alte

posibilități, nu de „comparare”, ci de lectură „comparatistă”, conform principiului „punerii în relație”, al raportului și al schimbului.

În general, admitem că nu poate exista intenția unui studiu de „literatură comparată” care să plece de la o singură „istorie literară”, după cum spune și Y. Chevrel la sfârșitul primului capitol din *La Littérature comparée*. Vom vedea că această afirmație poate fi nuanțată. Este posibil să întreprindem o analiză și o lectură „comparatiste” pornind de la un singur text: teoretic, „intertextualitatea” autorizează demersul.

Să amintim, pe scurt, că noțiunea a fost introdusă de Julia Kristeva în *Semeiotiké* (Le Seuil, 1969). Autoarea s-a inspirat din lucrările lui Mihail Bahtin asupra „dialogismului” și „polifoniei” romanului, cuprinse, din aprilie 1967, în revista *Critique* (nr. 239). Ideea este clară și verifică, de altfel, principiul oricărei „literaturi comparate” fundamentată, să ne amintim, pe „dialogul culturilor”: orice text se construiește ca „mozaic de citate”, orice text înseamnă „absorbție” și „transformare” a unuia/mai multor texte. Trebuie deci discutată nu atât intersubiectivitatea (care ar trimite înspre un scriitor influențat de un altul), cât „intertextualitatea”. Așa cum arăta Roland Barthes („Théorie du texte”, în *Encyclopedia universalis*), orice text este un „intertext”, obținut din alte texte, prezente în interiorul lui la niveluri variabile. Relația de coprezență între două sau mai multe texte autorizează lectura „diferențială” a unui singur text. Acest text unic poate fi citit ca „hipertext” (conform terminologiei lui G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982) prin raportare la un „hipotext” anterior. Comparatistul, se pare, trebuie să reia în termeni noi butada despre asimilare lansată de Valéry și să adapteze principiile de analiză elaborate de Genette la modalitățile generale ale hipertextualității, la redistribuirile posibile ale hipotextului în hipertext, acesta din urmă putînd, prin raportare la hipotext: să-l conserve (citât), să-l suprimă (problemele „urmelor”), să-l modifice sau să-l transforme (vechea problemă a izvoarelor) ori să-l dezvolte (glosă, amplificare).

În acest fel, apar drept posibile mai multe abordări comparatiste ale textului literar. Analiza internă a unui singur text reprezintă posibilitatea minimală, însă nu și cea mai lejeră. Intertextualitatea și dialogismul desemnează cîmpuri de cercetare evident mai puțin problematice decît regrupările de texte în programe: analiza comparatistă se confundă cu lectura unui text, și descoperirea anumitor materiale, a anumitor principii ale producerii sale. Dacă adăugăm aici și lecturile „binare” (două texte în comparație), programele conținînd mai multe texte și metoda „suprapunerii” – asupra căreia vom insista mai târziu – descoperim că termenul „comparație” ascunde diferite posibilități de lectură.

Diversitatea „comparatismelor” nu ține doar de varietatea spațiilor avute în vedere, nici de aceea a lecturilor posibile care privesc un text sau un grup de texte. Se pare că există diferențe sensibile în maniera de a proiecta natura și mizele „comparației”.

Frontiere literare și *Weltliteratur*

Este general admis faptul că, la început, comparatistul aderă la studiul a tot ceea ce trece dinspre o literatură înspre alta, dar și că finalitatea literaturii comparate presupune menținerea „deasupra” frontierelor și aspirația de a fi un studiu, o știință a „transnaționalului”, chiar a „supranaționalului”, după cum citim în unele manuale (de exemplu, în cele ale lui Hugo Dyserinck și Claudio Guillén). Toate acestea se dovedesc noțiuni problematice, mai ales dacă avem în vedere o altă orientare, din 1956, dar încă actuală, propusă în urma primului colocviu al Societății franceze de literatură comparată (Bordeaux) de către Robert Escarpit.

Elogiul diferenței

Robert Escarpit definea disciplina ca „știință a diferenței”; aceasta înainte de a-i invita pe cei prezenți la congres, fiecare cu o cupă de bordeaux în mână, să „guste” și să „compare”.

O anume „supranaționalitate”, în stadiu incipient, a fost consacrată de autoritatea de marcă a lui Goethe. Spre sfârșitul vieții, într-una din discuțiile purtate cu Eckermann (31.I.1827), el a invocat ideea unei literaturi universale, *Weltliteratur*. Termenul a fost deseori preluat, fără însă a fi tradus. Să-l cităm în contextul inițial: Goethe meditează asupra poeziei, care, din ce în ce mai mult, se dovedește „un patrimoniu comun al umanității”. El continuă astfel: „Dar, cum noi, germanii, nu ne îndreptăm privirile dincolo de ceea ce se află în imediata noastră apropiere, cădem cu mare ușurință în această prezumție pedantă. De aceea prefer să mă interesez de celelalte națiuni și sfătuiesc pe oricine să facă la fel. Sintagma *literatură națională* nu înseamnă mare lucru astăzi; ne îndreptăm către o epocă a *literaturii universale*, fiecare urmînd să se străduie pentru a grăbi ivirea ei. Însă, chiar apreciind ceea ce ne vine din exterior, nu trebuie nici să devenim dependenți de aceasta, nici să o luăm drept model. [...] Cînd avem nevoie de un model, trebuie să ne îndreptăm către grecii antici, în operele cărora omul este reprezentat în ceea ce are el mai frumos”.

Să depășim elanul spiritului care visează la o *Weltliteratur*, dar care menține ca singur valabil modelul grecesc: bizară mișcare, aproape contradictorie, între

dinamismul unei nobile proclamații și imobilitatea unei referințe morale și estetice. Trebuie să observăm că respectivul ideal este așezat între paranteze printr-o mișcare a gândirii care se atașează de momentul prezent și de problemele actuale ale creației poetice : necesitatea deschiderii către lume, dar și neîncetata întoarcere către modelul grecesc.

Deși se subînțelege că această „literatură universală” nu poate fi decît o republică a literelor, cosmopolită, un Pantheon literar, o listă de „best-sellers” recunoscute oriunde, sau capodopere ale umanității, e dificil să transformi ceea ce a fost o dinamică generoasă, idealistă a gândirii lui Goethe într-un obiect sau un obiectiv pentru studiile comparatiste. Respectiva sumă a tuturor literaturilor trimite necondiționat la civilizația mondială evocată de Claude Lévi-Strauss în *Race et histoire* și considerată o „formă concavă (*forme creuse*)”, inducînd autorului următoarea afirmație : „Civilizația mondială nu poate fi altceva decît coaliția la scară mondială a culturilor, fiecare protejîndu-și originalitatea”.

Remarcă și ea generoasă, care verifică o intuiție fulgurantă a lui Pedro Henriquez Ureña, pionier al comparatismului latino-american, dintr-o conferință din 1921 : „Idealul civilizației nu este unificarea completă a tuturor oamenilor și a tuturor țărilor, ci conservarea tuturor diferențelor în mijlocul unui ansamblu armonios”.

Trebuie să precizăm că studiul diferențelor nu exclude în nici un caz posibilitatea de a înscrie în orizontul cercetării sau al meditației nobilul ideal al lui Goethe sau, mai mult, pe acela al unei anumite universalități. Dar credem că este util să ne reamintim că, în fapt, comparatistul lucrează atît asupra lui „între”, cît și asupra lui „peste” ; „supra” prezintă același grad de interes ca și „inter”, adică interfața, în terminologia actuală. Astfel că, în paralel cu Goethe, comparatistul poate identifica o parte din idealul său în Hermes, intermediarul și hermeneutul, așa cum a făcut-o Michel Serres (cf. *Éclaircissement*, Champs-Flammarion, p. 99) : „Trebuie să intuim sau să ne imaginăm cum zboară și se deplasează Hermes atunci cînd poartă mesajele încredințate de zei, sau cum călătoresc îngerii. Și pentru aceasta, să descriem spațiile care există între lucruri deja repetate, spații de interferențe, după numele celui de-al doilea *Hermes*. Zeul sau îngerii trec într-un timp repliat, de unde milioanele de conexiuni. «Între» mi s-a părut întotdeauna, și-mi va părea totdeauna, o prepoziție de o importanță capitală”.

Două mișcări de gândire : *inter* și *supra*

În manualul său, inspirat numit *Entre lo uno y lo diverso* (*Între unu și divers*), Claudio Guillén stabilește o continuitate de gândire între „supranaționalitate” și „teorie literară”. El invocă trei „modele” de studii care se revendică de la o

problematică „supranațională” și începe prin a aborda fenomenele sau ansamblurile care „presupun o relație genetică”, deci manifestări literare care depășesc frontierele (existente): de exemplu romanul picaresc, îmbrăcînd pretutindeni forme comparabile celor care prinseseră ființă în Spania. Studiul își recunoaște apartenența la o anumită „istorie literară generală” și face apel la analize textuale, lecturi de poetică comparată care pot evidenția asemănări formale, cu prețul cîtorva „tregeri cu vederea” sau generalizări. Se trece apoi la fenomene „în desfășurare, independente genetic”, circumscrise unor civilizații diferite, dar care implică și condiții socio-istorice comune (romanul occidental în secolul al XVIII-lea și cel japonez, în secolul al XVII-lea). În final, sînt semnalate fenomenele „independente genetic” care formează „ansambluri supranaționale” în acord cu principiile și propunerile derivate din „teoria literaturii”. Este vorba, mai ales, despre studiul relațiilor literare Est/Vest, relații nu „de fapt”, întrucît nu au existat „schimburi”, „tregeri”, ci relații care pot fi privite ca tot atîtea puneri „în paralel” ale unor ansambluri în același timp diferite și comparabile (texte, genuri, forme etc.). Ultima categorie trimite înspre cercetările preconizate de Étiemble în vederea eliberării comparatismului de exemple europene și a dirijării acestuia înspre studiile de poetică comparată.

O perspectivă generală: invarianții

Încă din 1957, în cursul inaugural de la Sorbona, reluat anul următor în *Hygiène des lettres* (Gallimard), Étiemble a propus o ipoteză de cercetare cu numele de „invariant”: un punct de plecare pentru viitoarea teorie elaborată de cel mai bun discipol al său, Adrian Marino (*Étiemble ou le comparatisme militant*, Gallimard, 1982 și *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, 1988*) – pornind de la o glumă. Urmînd să țină un curs cu tema *Preromantismul în Europa la sfîrșitul secolului al XVIII-lea*, unde era necesară trecerea în revistă a diferitelor teme (natura, peisajul ca stare de suflet, dragostea- pasiune, fatalitatea, sensibilitatea, trecerea timpului, ruinele), Étiemble „împrumută” citate din poeți chinezi din perioada precreștină și din epoca Song. Concluzia, în *Comparaison n'est pas raison*: „Dacă pot explica toate temele preromantismului european din secolul al XVIII-lea apelînd la citate din poezia chineză dinaintea creștinismului și din primele douăsprezece secole ale erei creștine înseamnă că într-adevăr există forme, genuri, invarianți, pe scurt, există omul, literatura”.

Desigur, istoria literară și faimoasele „raporturi de fapt” au fost incomodate de această „dublă lovitură”. Totuși, putem – sîntem chiar obligați – să discutăm

* Vezi și Adrian Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungurean, Polirom, 1998 (n.t.).

„metoda” și să avem rezerve atunci cînd Adrian Marino, în prezentarea „invariantilor” (*Le Mythe d'Étiemble*, Didier, 1979), evocă autostopul „modern” pentru a-l „asimila” cu „plimbările și mijloacele de călătorie ale lui Gil Blas”, sau „moravurile cam ușoare ale secolului al XVIII-lea” ca „avatar” pentru „la dolce vita”. E posibil să existe ceva incomod între aceste intuiții jucăușe și ceea ce, într-un impresionant volum teoretic, va fi prezentat ca „reflexia unei priviri întoarse nu spre particular și individual, ci înspre general și universal”.

În plin triumf al istoricismului, ar putea fi interesant studiul „similitudinilor independente de contactele directe” (raporturile de fapt). Însă invariantul „element universal și comun pentru literatură și/sau pentru gîndirea literară” nu se justifică prin aceste comparații care nu sînt... rațiuni*.

Elementele pe baza cărora se face aici „comparația” sînt grupate doar de voința cercetătorului. De altfel, este vorba mai puțin despre comparații și mai mult despre recurențe, „eterna reîntoarcere literară”... Invariantii nu există fără reapariții în contexte diferite (așadar, elemente variabile...). Or, și unele și altele sînt izolate în numele coincidențelor, al corespondențelor în timp și spațiu, al similarităților care, în momentul descrierii, al înglobării de trăsături formale sau materiale în analiza poetică, reprezintă tot atîtea date problematice. Presupunînd că formele studiate sînt aceleași (în ochii cercetătorului), trebuie să admitem că ele se adresează totodată unui public eterogen, că evoluează în interiorul culturilor, al diferitelor sisteme literare : e greu de admis că o formă literară epică (sau ceea ce un cercetător european consideră ca atare) deține aceeași funcție cînd este folosită în Africa și doar receptată în Europa, indiferent dacă e vorba de *Iliada* sau de *Henriada*...

Redescoperim astfel o mai veche problemă, ilustrată printr-un exemplu concret. Putem admite că există o anume asemănare între roata unui car roman și cea a unui automobil, însă comparația rămîne dificilă, dincolo de precizarea că ambele servesc deplasării. Nu este același lucru să mergi pe un drum roman și să rulezi pe o autostradă. Să cităm „sursele” acestei observații (*comparatisme oblige*...): „Încă din Antichitate, vehiculul s-a bazat pe unul și același principiu : osii, roți, un șasiu. Carul patricianului roman era la fel de bine adaptat gusturilor și nevoilor aceluia, cît și trăsura contelui Orlov [...]. Căruța țaranului rus este adaptată necesităților și activităților economice [...]. Automobilul, fără îndoială, un produs al tehnicii moderne, prezintă și el același «principiu» : patru roți fixate două osii. Și totuși, ori de cîte ori în noapte, pe unul dintre drumurile Rusiei, calul vreunui țaran se sperie de farurile orbitoare ale unui automobil, avem expresia clară a conflictului dintre cele două culturi”.

* Din nou, trimitem la celebrul titlu *Comparatisme n'est pas raison* (n.t.).

Lev Troțki va discuta aici pozițiile formalistului Victor Sklovski (*Literatură și revoluție*, p. 201). Lecția de comparatism (conflict între două culturi) și chiar de teorie literară se regăsește integral: invariantul roată funcționează diferit în contexte diferite.

Frontiere lingvistice, culturale și literare

Atență la dimensiunea exterioară, literatura generală și comparată transformă frontierele în obiect de studiu și meditație. Noțiunea de „literatură națională” acoperă desigur o realitate (mai mult decât cea de literatură „universală”). Totuși, trebuie să observăm că dimensiunea națională rămâne problematică, aproape contestată în Africa și în America Latină. În general, informațiile lingvistice, istorice, culturale conduc înspre reexaminarea spațiilor considerate omogene și unificate: un sistem politic (statul), o realitate istorică, politică, socială, morală (națiunea), o realitate lingvistică și culturală (literatura) nu sînt identice, nici superpozabile.

- *Un comparatism „interior”*. E de dorit să medităm asupra noțiunii de comparatism „interior” sau chiar „inter-național” ori „regional”, ca în cazul Franței. Basil Munteano semnală interesul stîrnit de aceste aspecte încă de la primul congres al Societății franceze de literatură comparată, la Bordeaux (*Littérature générale et histoire des idées*, Didier, 1956, p. 22). El exemplifică prin Racine, interpretat de romanticii francezi, prin Marivaux în viziunea lui Anouilh, sau prin poezia lui Mistral integrată ansamblului francez. Erau astfel sugerate cîteva teme importante, cu cîțiva ani înaintea lucrărilor lui Robert Lafont, specialist în culturile „occitane”, bazate pe comparații „regionale” (*Jocelyn de Lamartine comparat cu Mireille de Mistral*). Aceste „comparații” nu și-au precizat încă statutul într-un cîmp comparatist care să facă obiectul unor reddecupaje lingvistice și culturale. Cu astfel de exemple, poate că se va construi schița unei literaturi „generale și comparate”, comună pentru francizanți și comparatiști, un cîmp de investigație nepartajabil și care să fie terenul unor convergențe, și nu al disputelor.

Comparatismul „interior” are astăzi și alți susținători, de exemplu, comparatistul argentinian Nicolas Dornheim (Mendoza), care subliniază importanța unui autentic comparatism de dimensiune „națională” pentru continentul sud-american (*RLC*, 1992/1, număr special despre „America Latină și comparatismul literar”). Date fiind efectele generate de metisajul cultural, de cultura tradițională (Brazilia) sau de contribuțiile externe (Brazilia și Argentina), respectivele țări sînt, prin definiție, și spații originale de investigație. Nu se pune problema explicării acestui comparatism prin întinderea geografică a țării

avute în vedere. Un spațiu insular redus ca Puerto Rico (unde, în plus, există aculturația nord-americană) poate justifica un același tip de demers, dacă avem în vedere definiția metaforică pe care ne-o propune José Louis Dominguez : „o țară cu patru etaje”.

• *Dinspre local spre universal.* Pornind de la eșalonul local, adică acela al tradițiilor locale, orale, al limbilor vernaculare (pentru un continent ca Africa și, într-o mai mică măsură, pentru cel sud-american), trecind apoi la scară continentală, chiar intercontinentală – prin eșalonul național, intens problematizat în America, din secolul al XIX-lea (modificarea frontierelor, „zonele” culturale sau centrele urbane rupte de spațiile rurale) –, se pot constitui noi comparatisme sau niveluri de studiu în literatura comparată. Spre exemplu, în Africa, „sentimentul național” sau cel de „nation building”. Apar astfel noi dimensiuni „internaționale” și cu siguranță mai universale decât cele care sînt rezultatul unor construcții abstracte sau teoretice. Pentru definirea acestui nou domeniu al comparatismului, oferim foarte explicita formulă a scriitorului portughez Miguel Torga : „Universal înseamnă local, însă fără ziduri”.

În același timp, apar noi frontiere, uneori interne, pentru un spațiu considerat „național”, alteleori imaginare sau urmînd a fi recompuse : literatura numită „continentală” (literatura latino-americană), literatura lumii a treia, literatura internaționalistă ; și nu trebuie omise ansamblurile aparent monolingve (francofon, hispanofon, rusofon etc.) care, în fapt, oferă istorii și substraturi culturale diferite. În sfîrșit, fără echivoc, pot fi studiate chiar frontierele textului literar (de exemplu, noțiunea de *paratext*, importantă în receptarea unei opere), adică un alt fel de comparatism, interior textului, așa cum s-a văzut în discutarea intertextualității.

Literatura generală și comparată nu se poate limita la comparații ori jocuri cu sau fără frontiere. Încă de la începutul secolului ea s-a definit ca ansamblu de cercetări specifice, de la tradiționalele studii asupra relațiilor literare internaționale pînă la chestiunile de poetică comparată. De asemenea, ea presupune trasarea, nu fără prudență, a unor perspective teoretice.

De la comparație la teorie

Pierre Brunel, în *Précis de littérature comparée* (PUF, 1989), a propus, în loc de introducere, trei „legi” care definesc o anumită metodă comparatistă.

- 1) Legea emergenței : atenția comparatistului este „pusă în gardă” de „apariția unui cuvînt străin” ; prezența literară sau artistică a unui element mitologic, existența aluziilor implicite sau explicite – tot atîtea puncte de plecare pentru diverse cercetări, de la imagologie la tematică și studiul miturilor.

- 2) Legea flexibilității : este vorba despre „suplețea și rezistența elementului străin în text”, care, ușor de adaptat și rezistent totodată, este susceptibil de orice modificare. Citindu-l pe Barthes, „orice text este o țesătură nouă de citate mai vechi” (cf. „Théorie du texte”, *supra*), P. Brunel îl îndreaptă pe cercetător înspre studiile de intertextualitate, unde importantă este în primul rând urmărirea modalităților de a integra un element textual într-un nou text și într-un nou context.
- 3) Legea iradierii : elementul străin dintr-un text poate fi considerat punct de iradiere, uneori în mod evident, ca în cazul motourilor, alteori secret și subteran, descoperind un arrièrè-plan textual care nu poate fi studiat decât prin intermediul analizei unui element străin, fără a uita însă că împrumutul poate deveni oricând o primejdie, amenințând originalitatea textului.

Există o serie de indicii în măsură a ghida numeroase studii comparatiste. Trecând la perspective mai largi, literatura generală și comparată desăvârșește un parcurs semnificativ : parte din studiul istoric, ea accede la analiza poetică pentru a se finaliza în gândirea teoretică. Să ne amintim că Roland Barthes, în *Leçon* (Le Seuil, 1977), prezenta trei „forțe” ale literaturii numindu-le *mathesis*, *mimesis* și *semiosis* – trei noțiuni care se află în legătură cu parcursul amintit.

Evident, nu este vorba despre stadii succesive care să trimită la cine știe ce progres al cunoștințelor, de genul celui prezent în entuziastul „Discurs preliminar” la *Encyclopedie*, unde d’Alembert, căutînd să explice evoluția spiritului uman, distingea mai întîi erudiția, apoi literatura și, în final, filosofia. Credem, dimpotrivă, că e mai corect să vorbim despre niveluri de gândire ce definesc etapele, fazele unei cercetări.

O disciplină polimorfă

Nu există „un” comparatism literar : există un număr de „comparatisme” egal cu acela al țărilor unde comparatismul s-a putut afirma. Într-adevăr, dat fiind că literatura generală și comparată nu se poate detașa definitiv de studiile literare practicate de specialiștii în literatura considerată națională, este normal ca această disciplină să nu fi cunoscut în Franța aceeași dezvoltare ca într-o țară unde studiile de literatură „națională” se aflau într-o situație diferită. Ținînd cont de diversitatea punctelor de pornire, deci de traiectoriile diferite, literatura generală și comparată nu poate avea un aspect uniform, nici practici similare de la o țară la alta, în pofida preocupărilor relativ comune. Ea este cea mai bună ilustrare a propriei problematice.

Polimorfă prin natura și dezvoltarea sa, prin denumirile succesive sau diverse, literatura generală și comparată este o veritabilă utopie metodologică.

Construind o problematică particulară, aceea a unui *tertium comparationis*, care nu aparține nici unuia dintre textele studiate, dar întreține raporturi cu fiecare, ea seamănă neutrului latinesc definit de semiologul Louis Marin astfel : *ne-uter*, nici feminin, nici masculin – ambele deopotrivă (*Utopique : jeux d'espaces*, Minuit, 1973). Clădită la intersecția unor ansambluri, fiecare cu specificul lui propriu, ea se alimentează din interferențe, intersecții, întâlniri, schimburi. Și totuși, această disciplină are un „teritoriu” cu o hartă și un inventar prezente în tabla de materii a lucrării noastre.

Capitolul 2

CONTACTE ȘI SCHIMBURI

În preliminariile oricărei interogații comparatiste, distingem o atenție îndreptată înspre exterior, înspre cunoașterea altor culturi, înspre contacte, întâlniri, afinități existente între scriitori, interferențe culturale, descoperiri reciproce. În manualul său, Paul Van Tieghem a numit această cercetare: mesologie (*mesos*: care se menține la mijloc). Cuvîntul nu s-a impus absolut deloc, iar studiile „intermediare” au fost imediat criticate din cauza prejudecății care privea erudiția. Paul Van Tieghem a ironizat cel dintîi faptul că respectivele studii presupuneau „mai multă răbdare și ordine decît geniu”. În definitiv, în mare parte, ele par a se sustrage chiar de la început studiului literar propriu-zis.

Literatură comparată și istorie culturală

Vom căuta să reconstituim un climat de gîndire, o atitudine în fața exteriorului și rolul străinilor în elaborarea acestei atitudini; de asemenea, vom discuta evaluarea contribuției pe care o au dialogurile, schimburile de idei și prietenii dintre scriitorii care favorizează cunoașterea mutuală a culturilor. Astfel, putem reconstitui viața americanilor în Parisul interbelic pe baza anchetelor despre legăturile, prietenii lor, despre rolul jucat de librăria Adrianei Monnier, de pe strada Odéon, sau a Sylviei Beach, „Shakespeare et Compagnie”, pe cheiul Senei... Se poate citi, de asemenea, imaginea romanțată pe care ne-o oferă Hemingway în *A Moveable Feast*, fără a uita însă dimensiunea literară a mărturisirii (cf. J.G. Kennedy, *Imaging Paris. Exile, Writing and American Identity*, Yale Univ. Press, 1993).

Numeroase studii despre intermediari se vor ocupa de scriitorii minori, *minores*, sacrificînd biografia intelectuală, pînă la a eșua într-o monografie unde comparatismul își va găsi cu greu sau doar episodic propriul loc. Obiectul comparatist constă în proba elementului străin, acțiunea „mediatoare” a unui scriitor, chiar de „rang secund”. Alteori, doar aparent paradoxal, trebuie explimate absența contactelor, neînțelegerea, ignoranța.

Studiul întâlnirilor și al contactelor intelectuale poate sprijini istoria ideilor, a mentalităților, și nu istoria formelor, a genurilor, abordarea poetică a literaturii. Întâlnirea dintre André Breton și Aimé Césaire din 1941, la Fort-de-France, așa cum o relatează cel dintâi în *Martinique charmeuse de serpent*, nefiind nici pe departe pur anecdotică, privește și istoria politică, ideologică, și istoria mișcării suprarealiste, cu „ramificațiile” ei în Caraibe și în America. Însă textul amintit trebuie acceptat ca mărturie a unei călătorii fantastice, nu ca un document, în sensul strict al termenului. Istoria contactelor se risipește în favoarea scriiturii unei călătorii, a unei întâlniri, a unei descoperiri, de către un poet francez, a unui spațiu „francez” și totuși străin, fundamental străin: minunat exemplu pentru comparatismul „interior”. Cunoașterea „străinătății” se preschimbă în scriitură, în reprezentarea unui spațiu și a unei culturi diferite. Fără îndoială că, la rîndul său, Breton a fost un mediator pentru Césaire (și invers, dacă ne gândim la descoperirea revistei *Tropiques* și la expediția făcută pînă la Absalon, la cîțiva kilometri de Fort-de-France!). Dar nu se poate trece de la acest nivel biografic, factual, la analiza „influențelor”, în pofida evidentelor mărci ale scriiturii suprarealiste prezente în creația poetului din Martinica. Acțiunea mediatoare nu poate identifica influența: se pare că, în trecut, confuzia a fost făcută în numele unei concepții mecaniciste asupra schimburilor.

Totuși ce putem păstra din interogațiile care se situează la baza studiilor comparatiste? Putem distinge, într-o ordine ascendentă a literarității, zonele, centrele, agențiile cosmopolitismului – reviste sau intermediari – și cazul particular reprezentat de călători și de literatura de călătorie.

Zone și centre

Prin „zonă” trebuie să înțelegem acele spații care pot regrupa mai multe teritorii, chiar făcînd parte din state diferite. Frontierele au fost trasate de politică, însă realitățile geografice și culturale conferă zonei o anumită unitate. Este preferabil să se țină cont de o anumită scară, să existe conștiința dimensiunilor și a limitelor pe care zona le presupune. Astfel, putem să calificăm drept zone vechiul Imperiu austro-ungar și Mitteleuropa întregă, chiar bazinul Dunării, al cărei curs l-a urmărit și retrasat Claudio Magris, intersectînd visul și erudiția (*Danube*, Gallimard, 1986).

Pentru artistul plastic sau pentru scriitor, pentru poet sau pentru călător, Anzii ori Patagonia pot reprezenta spații bogate în potențial creativ, fără a deveni însă vreodată zone de schimburi literare, în sensul comparatist al termenului. Compensator, Rio de la Plata, ansamblul care înglobează o parte din regiunea Buenos Aires, coasta Uruguayului și o porțiune din Paraguay, acea Mesopotamie americană, cum i s-a spus, constituie o bogată zonă de contacte,

schimburi între diverse tradiții și, mai ales, între această parte din America și Europa: amestecul populațiilor, prezența activă a comunităților italiană, slavă, germană, fără a omite diaspora iudaică. Sînt realități culturale care influențează producția literară, viața intelectuală, justifică activitatea editorială, numărul revistelor, prezența tradițiilor artistice occidentalizate, existența literaturilor originale, metisate, cum ar fi teatrul de limbă italo-spaniolă, *cocoliche*.

Zona literară poate cuprinde aproape întreg teritoriul unui stat restrîns, un nucleu dinamic de schimburi, ca Olanda secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, cu o tradiție editorială foarte activă, cu refugiați evrei și protestanți, cu jurnaliști și oameni de știință. În paralel, să amintim și Elveția, mai exact, centrele urbane Geneva, Basel sau Zürich. De asemenea, zona poate acoperi o regiune de frontieră, o „treaptă”, ca Alsacia (cf. Congresul XXIV al SFLGC, Strasbourg, 1972), sau „limite”, ca Trieste, intersecție a trei tradiții literare: italiană, germană și slavonă (cf. revista editată de Giovanna Trisolini, *Letteratura di frontiera*). Și să nu uităm „vocația” internațională a unor „regiuni”, în înțelesul dat de francezi acestui termen: Flandra, Burgundia, în timpul Luminismului, cînd funcționa academia din Dijon, sau Lorena ducilor, unde s-au făcut auzite mesajele estului.

Noțiunea de zonă permite dezvoltarea unui tip „regional” de comparatism, deja evocat, oferind programe de studii și cercetare specifice anumitor țări. Un comparatism hispanic, chiar iberic ar trebui să țină cont de existența „zonelor” catalană, galițiană, de energicul dialog dintre Castilia și Portugalia, asupra căruia s-a oprit pentru prima dată Fidelino de Figueiredo, inițiator al comparatismului portughez, în cartea sa *Pirene* (1935).

Comparatistul trebuie să reconstituie climate intelectuale, o geografie a schimburilor, să urmărească circulația ideilor și a formelor, să inventarieze contextele, teritoriile; să înțeleagă modul în care ideile se pot transforma în imagini, în teme literare. De multe ori, este vorba mai ales despre cercetare, și mai puțin despre studiu.

Evident, centrele sînt reprezentate de orașe sau de instituții literare, culturale. Pe de o parte, capitalele a căror rază de acțiune cosmopolită este evidentă (cf. Actele colocviului internațional organizat de Pierre Brunel: *Paris et le phénomène des capitales littéraires: carrefour ou dialogue des cultures*, Paris, Presses univ. de la Sorbonne, 1986, 2 vol.), însă aceste orașe pot închide elemente-surpriză (Lisabona a fost dintotdeauna mult mai deschisă la „influențele” europene decît Madridul); altele au de îndeplinit pentru mult timp rolul de nuclee, de intersecții, de adăpost pentru idei și pentru oameni (Barcelona, Lyon, cu imprimeriile activînd din epoca Renașterii pînă în Luminism, centre de difuzare a italianismului în Franța, Marsilia - „poarta

Orientului", și Veneția, care-și revendică aceeași metaforă). La fel, orașele în care culturile se învecinează și intră în dialog: Tangerul, de exemplu, îndrăgit de Paul Morand, de Joseph Kessel, de Jean Goytisolo sau de Paul Bowels, ori Toledo, metropola medievală unde s-au întâlnit trei religii (cf. Actele colocviului internațional organizat de Jacques Huré: *Tolède [1085-1985] – Des traductions médiévales au mythe littéraire*, Guy Trédaniel, 1989). Pe de altă parte, există și nenumărate cercuri, cenacluri, grupări, școli, cafenele, saloane literare, ateliere, librării, academii etc.

Reviste literare

Revenim la același Paul Van Tieghem, pentru a cita un studiu deschizător de drumuri: *L'Année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères* (Paris, Rieder, 1917). Practicînd la început o abordare cantitativă (tabele, procentaje), autorul a urmărit principalele tendințe, simpatiile (pentru Anglia), scăpările, ignoranțele (literaturile iberice). Studiul devine calitativ atunci cînd sînt examinate traducerile, judecățile estetice, criteriile de acceptare sau de respingere, personalitatea anumitor redactori sau colaboratori. În fapt, ne apropiem de un studiu de „receptare” (cf. capitolul 3).

Cîteva titluri de reviste care fac interesul comparatisticii? *A priori*, toate, întrucît ceea ce interesează aici este decriptarea și aprecierea dimensiunii exterioare a publicației. Unele au avut chiar de la prima apariție vocația deschiderii spre exterior: *Revue de Deux Mondes*, *Le Mercure de France*, celebra *Revista de Occidente*, fondată de filosoful Ortega y Gasset și a cărei renaștere, în ultimii ani ai franchismului, a fost primită ca semn al revitalizării gîndirii libere și deschise către Europa. La fel, binecunoscuta revistă argentiniană *Sur*, gîndită de Victoria Ocampo după modelul *NRF*, revistă unde Garcia Marquez l-a putut citi pe Faulkner și unde Octavio Paz l-a descoperit pe André Breton (cf. John King, *Sur. A Study of The Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture*, Cambridge Univ. Press, 1986). Alte publicații, chiar dacă mai puțin prestigioase, au îndeplinit un rol mediator deloc neglijabil pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat, ca, de exemplu, *Le Disque Vert* al belgianului Franz Hellens, „balcon peste Europa” din 1921 pînă în 1957, pentru a parafraza aici titlul unei antologii de Paul Gorceix (Bruxelles, Labor, 1992).

Intermediari

Intermediarul, adevărat Proteu intelectual, este un transmițător de idei și de cunoștințe, avînd mai multe fețe și definindu-și vocația în multiple moduri:

- 1) prin natura cunoștințelor sale (îndeosebi lingvistice), situație în care este traducător (cf. capitolul 3);
- 2) prin bogăția și varietatea experiențelor trăite în exterior (călătorii, întâlniri), un scriitor putând fi, așadar, în rolul intermediarului (cf. Ch. Dédeyan, *V. Hugo et l'Allemagne*, Minard, Les Lettres modernes, 1964-1965, 2 vol.; Marc Cheymol, *Miguel Angel Asturias dans le Paris des Années folles*, Grenoble, Presses univ., 1987);
- 3) prin calitatea sa de martor (cf. „Les Étrangers dans la Révolution française”, număr special al RLC 1989/4) și, în general, prin străduința sa de a difuza idei și informații despre exterior.

De aici rezultă necesitatea de a-i cerceta viața, corespondențele și încercările, de a înțelege strategia gândirii sale, de exemplu, în selectarea temelor sau a lucrărilor pe care urmează să le discute sau în modul de a-și orienta reflecțiile, de a răspunde așteptărilor publicului și corespondenților săi, de a-și reînnoi și ascuți spiritul de cercetare. Orice comparatist este un „intermediar” potențial: avem în vedere acei mediatori despre care vorbea Edgar Quinet încă din secolul trecut, acele „istmuri dintre continente” și acele „strîmtori dintre mări” care, toate, se impun a fi studiate. Activitatea de „transmițător” este cea care face distincția între intermediarul de idei cosmopolit, călătorii mai individualiști sau incognito și scriitorii prezenți în mai multe culturi, creatori (gînditori) în două limbi. Aceștia pot constitui și obiectul unor studii comparatiste, nefiind vorba de *minores*: criticul Charles Du Bos (cf. Ch. Dédeyan, *Le cosmopolitisme littéraire de Ch. Du Bos*, SEDES, 1965-1967, 3 vol.), Joseph Conrad, Fernando Pessoa, care a publicat *English Poemes* (1918-1923) sau Julian Green. Îi amintim, de asemenea, pe irlandezii anglofoni (Swift, Wilde, Joyce...), pe galițienii care scriu în castiliană, cum ar fi Gonzalo Torrente Ballester, care mărturisește că a practicat auto-traducerea, păstrînd castiliana cufundată într-un magic substrat galițian.

Și Erasmus poate apărea ca model al intermediarului, dacă ținem cont de activitatea sa de difuzare și popularizare ideologică: un spirit critic, iubitor de toleranță, posedînd o erudiție prietenoasă, așa cum transpare din corespondența sa. O dată cu prințul de Ligne, care se mîndrea că are șase sau șapte patrii, se manifestă spiritul liber, uneori libertin, al Luminilor, infuzînd un volum apreciabil de scrieri pe nedrept căzute în uitare, mai puțin, poate, acele *Contes immoraux*... Lafcadio Hearn, născut la Leucade dintr-o mamă grecoaică și un tată irlandez, răătăcește de la Cincinnati, unde îl găsim ca reporter, pînă în Japonia, țară adoptată în cele din urmă și ale cărei imagini le va face cunoscute în Occident, după ce va fi străbătut toate mările lumii, îndeosebi Caraibe (cf. Bernadette Lemoine, *Exotisme spirituel et esthétique dans la vie et l'œuvre*

de Lafcadio Hearn [1850-1904], Didier, 1988). Printr-o operă bogată – peste șaptezeci de volume – Hearn aduce în literatură poezia elementelor și frumusețea insulelor elogiata, îndeosebi în primul său roman, *Chita* (1889). E nevoie să urmărim o nesfârșită listă? Pe cine să cităm? Pe Stendhal cu *Vie de Rossini*, *Promenades dans Rome*; pe tânărul Rilke, secretarul lui Rodin, sau pe vienezul Stefan Zweig, celebrând cosmopolitismul orașului natal în *Lumea de ieri...* Sau pe contemporanul nostru, jurnalistul și poetul Max-Pol Fouchet, mistuind culturi și spații, autorul unor povestiri de călătorie ca *Les Peuples nus* (Buchet-Chastel, 1953), despre Africa, sau al unor eseuri cum ar fi culegerea cu titlu simbolic: *Les Appels* (Mercure de France, 1967)...

Ce unește aceste nume? Libertatea de spirit, gândirea deschisă, înțelegerea Celuilalt, gustul aventurii, erudiția, o *Belesenheit* mereu în progres și mereu rediscutată, spiritul „nomad”; cum spune Kenneth White în *La Figure du dehors* (Plon, 1987), care știe să scoată din spectacolul lumii și din călătorii o adevărată „geopoezie”. În schimb, ei sînt adesea niște eterni vagabonzi – să ne gândim la Walter Benjamin – proscriși, emigranți, oameni care au trecut prin încercările exilului. Sau care își vor asuma dramatic dubla lor cultură.

Examinarea figurilor de intermediari, uneori *minores*, marginali care nu se salvează din singurătate decît prin ceea ce scriu, această examinare, deci, se finalizează prin conștientizarea caracterului polimorf al meditației culturale, al dialogului dintre culturi.

Scriitura medierii

Intermediarul dispune de o gamă suficient de largă de genuri, subgenuri literare și forme de scriitură, în funcție de o acțiune precisă sau de un public particular.

- *Scrisoarea*. Să discutăm mai întîi despre scrisoarea sau textul care preia anumite trăsături din forma epistolară, cum sînt, de exemplu, acele *Lettres philosophiques* (1734), cu ajutorul cărora Voltaire face cunoscută publicului francez o nouă Anglie. Scrisoarea permite un ton familiar, o notă de improvizatie, face în permanență referiri la actualitate, luîndu-l pe destinatar drept martor, fiind, pentru intermediar, un mijloc persuasiv, chiar de propagare a ideilor sale. Să nu uităm corespondența manuscrisă care poate dubla difuzarea gazetelor, generînd interesante circuite de gândire (cf. François Moureau ed., *De bonne main. La Communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994).

- *Eseul*. Dimpotrivă, eseul și chiar tratatul au în vedere calitatea și dimensiunea informației despre cultura străină. Ne referim aici la *De l'Allemagne* a Doamnei de Staël, dar și, pentru finele aceluiași secol, la *Le Roman russe*

(1886) al contelui Melchior de Vogüé. Receptarea entuziastă a lucrării nu slujește doar noii școli românești din Rusia, încă foarte puțin cunoscută în Franța, ci tuturor acelor direcții care atacă naturalismul, deja deviat de adepții unei alte estetici, și simbolismul (cf. Michel Cadet ed., *E.M. de Vogüé, le héraut du roman russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1894).

- *Paratexte*. Între esul scurt, articolul de revistă și textul presupunând prezența activă a destinatarului, reținem diverse forme de paratext : prefața (sau postfața) la o traducere, pentru a prezenta un autor, o operă încă puțin cunoscută. Putem reflecta la multiplele repercusiuni pe care le-a avut textul lui Jean-Paul Sartre : prezentarea antologiei de poezie africană și malgașă, realizată de Leopold Sedar Senghor, acea prefață intitulată „Orphée noir” (1948). Sau prefața lui André Malraux pentru *Sanctuarul* lui W. Faulkner.

- *Articole și cronici*. Urmează mulțimea de articole și cronici pe care scriitorul jurnalist și intermediar le trimite cu mai multă sau mai puțină regularitate unei reviste ori unui periodic. Această practică nu caracterizează doar a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pentru că nu putem ignora rolul hotărîtor deținut de gazete, foi volante și alte publicații efemere în secolul al XVII-lea și în tot veacul Luminilor, perioadă cînd se afirmă un nou tip de om de litere, care își făurește o anumită reputație cu ajutorul activității sale de publicist : Figaro visase gloria cu un *Jurnal inutil*... Activitate critică, uneori chiar satirică, polemică, solicitînd din plin străinătatea, care să poată trece drept critică de uz intern. O dată cu englezii Steele și Addison, redactori la celebra revistă *Spectator*, cu abatele Prévost și al său *Pour et contre*, se operează fuziunea – o noutate literară – între un jurnal periodic și un temperament literar, cel mai adesea critic. Manifestări de acest gen vom regăsi în Italia (Pietro Verri, Giuseppe Baretti), în Spania (Clavijo, ale cărui polemici cu Beaumarchais îl vor inspira pe Goethe) sau în Rusia (Fonzivin, Krilov sau Radișcev).

Operația constă, mai întîi, în a ști „să extragi” pasajele esențiale din lucrările noi, în special străine, conferindu-le apoi o privire de ansamblu. Așadar, este vorba de o muncă de analiză și sinteză, supusă urgențelor momentului (actualitatea) și regularității (ritmul periodic). Jurnalul preia vechea acțiune mediatore a scrisorilor ; el se intitulează *Mercure, Nouvelles, Courrier*... Uneori accentuează pe ideea de arhivă, de bibliotecă enciclopedică (*Annales, Esprit, Mémoires, Diario de los Literatos* – în Spania, *Giornali dei Letterati* – în Italia, *Moralische Schriften* – în Germania), alteori trimite la figura emblematică a jurnalistului, la rolul său intelectual și social : *Censeur, Spectateur, Observateur*... Jurnalul devine aproape un teatru, unde jurnalistul este „spectator”, cititor și judecător. Problema punctului de vedere, importantă atunci cînd se apreciază străinătatea, rămîne inseparabilă de practica jurnalistă.

De-a lungul secolului al XIX-lea, se impun figura redactorului rubricii mondene și aceea a cronicarului. În Parisul dinaintea anului 1914, și chiar un timp după, o parte a comunității hispano-americane se angajează în informarea regulată a publicului de peste Atlantic, și din Spania, oferind noutăți despre orașul-lumină, capitala lumii, *Paris de Francia*, orașul-lumină ale cărei siguranțe încă nu au sărit – avea să spună, malițios, în zilele noastre, romancierul peruvian Bryce Echenique. Așa fiind, avem o întreagă pleiadă de nume care se oferă studiului comparatist. Guatemalezul Enrique Gomez Carillo face intermediarului un portret de culoare și aproape hiperbolic, el fiind, rind pe rind, redactor, cronicar, reporter, critic, romancier, polemist, călător, corespondent de război, portretist, traducător, prefațator, director și inițiator de periodice, autor a măcar cincizeci de lucrări sau recenzii, articole critice, povestiri și impresii de călătorie, texte polemice (cf. studiul lui Cl. Murcia, *RLC*, 1992/1). Personalitatea intermediarului este, aici, nedisociată de o scriitură grație căreia curierul pune în scenă eul său social; el nu poate informa fără poză, fără a elabora un mit al spațiului parizian unde evoluează. Deși informația, circulația ideilor nu-și regăsesc de fiecare dată locul în această mediere, nu trebuie să uităm că cea din urmă vizează de asemenea difuzarea imaginilor, chiar a clișeelelor. Aceeași este și situația scriitorului care-și scrie povestirea de călătorie.

Călătoriile

Dintre toate experiențele străinătății, călătoria este, desigur, cea mai directă, dar și una dintre cele mai complexe. Istoricul poate fi interesat de călătorii: a face istoria călătoriilor înseamnă a înțelege progresul cunoștințelor, drumul difuzării informațiilor despre regiunile îndepărtate necunoscute (cf. „La Littérature des grands voyages aux XVI^e et XVII^e siècles”, *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 1975, nr. 27). De la abatele Prévost pînă la Jules Verne, scriitorii s-au (pre)schimbă în compilatori, elaborînd antologii de scrieri ale călătorilor, navigatori cel mai adesea.

De cîteva decenii, comparatiștii, în special cei francezi, au transformat călătoria într-o temă de studiu și cercetare. Călătorii, imagini (cf. capitolul 4), miraj... Triada a definit un anume comparatism al anilor '50, apărut și ilustrat de Jean-Marie Carré (cf. *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de J.-M. Carré*, 1965). Chiar și publicații recente atestă un interes aparte, încă puternic; cităm, ca exemplu al acestei frumoase continuități și al unei remarcabile „redescoperiri”: Hélène Tuzet, *Voyageurs français en Sicile à l'époque romantique*, Boivin, 1945 și *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les*

voyageurs étrangers, Strasbourg, Heitz, 1955 ; Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Paris, 1956 ; Roger Mercier, *L'Afrique noire dans la littérature française : les premières images (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Dakar, 1962 ; Denise Brahimi, *Voyageurs français du XVIII^e siècle en Barbarie*, Lille III, 1976 ; Vincent Fournier, *L'Utopie ambiguë : la Suède et la Norvège chez les voyageurs et essayistes français (1882-1914)*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1989 ; Claude De Grève, *Le Voyage en Russie : anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Laffont, 1990. Această interesantă colecție cuprinde însă și studii semnate de „francizanți” ; Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Laffont, 1985.

Călătoria între pelerinaj și turism

Călătoria este o practică culturală databilă : ea acceptă o abordare istorică și, totodată, antropologică. Avem în vedere paginile de început din *Tropice triste* de Claude-Lévi Strauss, intitulate „Sfârșitul călătoriilor”, unde etnologul se regăsește, în anii uceniciei, pregătindu-se pentru expediții care urmează să-i înfățișeze culturi așa-zis „primitive”. Comparatistul privește călătoria ca experiență umană singulară, de neînlocuit pentru cel ce a trăit-o, și, sub forma scrisă, ca mărturie plasată într-un moment precis din istoria culturală a unei țări : aceea a călătorului. Călătoria pe care o studiază comparatismul este o deplasare retranscrisă, rescrisă, produsul unui schimb între un spațiu străin și alegerea unei scriituri, a unei forme și a unui conținut. Călătoria este și cea care servește drept model pentru alte formule literare, cum ar fi călătoria imaginară, povestirea utopică sau romanul (cf. François Moureau ed., *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, Champion, 1986).

• *De la minciños la pelerin*. Dacă în Coran orice călător solitar este un diavol, în tradiția greco-latină orice călător este un minciños : el spune o poveste, povestea lui, povești. Modelul genului : Ulise, tratat de Iuvenal (*Satira XV*) drept „șarlatan” : *aretalogus*. *Enciclopedia* ne amintește și ea, în articolul „Voyageur” (călător), că orice om care scrie despre călătorii este un „minciños”. Deci diferența dintre o călătorie reală și una imaginară rămâne greu de stabilit : scriitorul-călător, prin chiar scrisul său, fabulează. Important este să vedem pe ce logică se vor construi „minciunile” sale, chiar și atunci când textul se prezintă ca povestire obiectivă, și care anume dintre minciuni sînt susceptibile a deveni materie literară.

Reflectînd asupra raporturilor dintre călătorie și literatură, este interesant să observăm trei forme majore, care se oferă studiului nostru într-o succesiune

cronologică: pelerinajul, călătoria și turismul. Evident, pelerinajul nu se confundă cu călătoria, tot așa cum, în spațiul arab, *rihla* se opune la *sofar* („Le voyage dans la littérature moderne”, *RLC*, 1994/1). Pelerinajul, ca practică de tip cultural, afirmă inutilitatea lumii terestre și suprapune un itinerar, o căutare peste hazardul și nefericirile ei. Este o căutare verticală, de ordinul transcendenței, complinind, dublind traiectoria orizontală, traseele, zilele de drum. În Evul Mediu, pelerinul călătorea în grup, iar pelerinajul la Santiago de Compostella* a furnizat primele ghiduri, în sensul modern al termenului, cu foarte puțină „literatură” și multiple detalii privind hanurile, popasurile necesare, ocolurile respective cerute de o reală devoțiune, altarele (sau ceea ce le ținea locul). Abia în secolele al XVI-lea, al XVII-lea, pelerinul poate fi întâlnit călătorind singur, transformat în personaj romanesc, chiar când face obiectivul unor grupaje poetice. El a schimbat căutarea spirituală cu una amoroasă: el este *El peregrino en su patria* al lui Lope de Vega, „el peregrino de amor” din *Soledades* de Gongora, „el peregrino andante” din *Persiles* de Cervantes, sumum romanesc, în spiritul romanelor grecești. Și, în celebra *Îmbarcare spre Cythera* de Watteau, vedem cum personajele masculine au păstrat câteva elemente din veșmîntul „iacobit”. Compostella a fost dat uitării... însă fenomenul gregar al pelerinajului trimite înspre o primă formă de „turism”, cu deplasări masive și organizate, cu itinerarii fixe, ghiduri și sfaturi stereotipe.

• *Călătoria sau afirmarea individului.* Călătoria se opune în același timp pelerinajului și turismului, întrucît călătorul revendică sau consideră un câștig propriu caracterul individual al actului său, al deciziei sale. Nu există călătorie fără un proiect hotărît de individ, chiar dacă (mai ales dacă) bucuria necunoscutului care se oferă descoperirii se profilează încă de la plecare, alimentînd dorința de neprevăzut a oricărui călător. „Știu ce găsesc, dar nu știu ce caut”, spune Montaigne, care, alături de Petrarca și Erasmus, se integrează între primele exemple literare ale unei conștiințe de călător, ale unui spirit interesat de spectacolul lumii. Acest tip de libertate (sau de liber arbitru) circumscris călătorului nu trebuie să ne facă să uităm aspectele din cauza cărora călătorul nu este cu adevărat liber în fața alegerilor și deplasărilor sale. Un fenomen în genul „Marelui Turneu”, care-l conduce pe tînărul senior englez înspre continent într-un turneu care durează doi sau mai mulți ani, de-a lungul Franței, înspre Italia artei și a plăcerii, acest mare turneu (de unde și termenul de turism) pune în evidență cum ceea ce este expediție solitară, personală, poate să se confunde cu practici educaționale, deci o ucenicie cu circuite stabilite și popasuri obligatorii.

* Oraș și mănăstire din Spania; legenda spune că aici s-ar afla rămășițele apostolului Iacov. Principalele rute de pelerinaj erau: Aix-la-Chapelle, Paris, Bordeaux, Vézelay, Limoges, Bazas, Clermont, Moissac, Arles, Saint-Gilles, Toulouse (n.t.).

În practică, dar și în transpunerea literară, călătoria și relatarea de călătorie (sau jurnalul) exprimă un topos cultural ușor de recunoscut: adaptarea omului la lumea exterioară, forța mereu afirmată a omului asupra lumii, capacitatea sa infinită (sau astfel *acceptată*) de a descrie și înțelege lumea, de a se considera stăpînul ei, de a paria neîncetat pe posibilitatea de a transforma necunoscutul în cunoscut și înțeles. În Italia, Montesquieu călătorește, acoperind caiete întregi cu note ce-i vor sluji la monumentală sa operă filosofică: *L'Esprit des lois*. Pentru el, este vorba nu atît despre observarea unor spații urbane, cît în primul rînd despre surprinderea unor momente din istoria omenirii, aspectele unei civilizații, obiceiurile și moravurile ei.

Povestea de călătorie este un act prin definiție optimist și pozitiv; ea redă călătorului puterea și voința de a privi timpul și spațiul altor oameni, spre a înțelege astfel unitatea spiritului uman, dar și diversitatea societăților și soluțiilor de viață colectivă: călătorul este una dintre cheile de interpretare a lumii și-a istoriei, mai ales atunci cînd stăpînește o oarecare înțelepciune erudită sau un spirit filosofic. Călătoria și literatura de călătorie au ca limite cronologice marile descoperiri din zorii modernității și expansiunile coloniale din secolul al XIX-lea: vîrstă de aur pentru individul înarmat cu propria rațiune – pe care l-ar putea simboliza Descartes, „acest cavaler francez care a pornit atît de bine”, cum spune Péguy. Vîrstă de aur a individualismului, și a unui sistem cultural de valori, umanismul.

Călătorul și ecuația lui personală

Călătoria astfel înțeleasă este o deplasare în spațiul geografic și în timpul istoric, dar și într-o ordine socială și culturală.

- *Călătoriile și Epoca Luminilor*. Această practică triumfă în secolul Luminilor, cînd invitația la călătorie este insistentă și multiplă: turul Europei, al capitalelor, dar și al saloanelor, bibliotecilor și colecțiilor. Pentru secolul respectiv, a călători înseamnă mai puțin a-ți schimba sufletul și mai mult a descoperi pentru a compara, a surprinde originalitățile, a reduce multiplul la unu, diversitatea la un sistem de gîndire sau la o metodă apanaj al omului cultivat – elita care formează idealul și emblema epocii. A călători înseamnă nu atît a privi în jur, cît a parcurge firul secolelor, creionînd sinteze, tablouri care să permită studiul comparatist între mări și decadente; înseamnă a reorganiza, a ierarhiza și a clasifica. Călătorul caută o idee de civilizație pe care va trebui să o examineze, să o supună analizei și să o judece. Ce este Europa pentru acest „luminat”? Nu e nici vechea „romanitate”, nici imperiul temporal și spiritual al papalității; este un spirit nou, făcut din „cosmopolitism și ateism practic”, în fericita formulă dată de René Pomeau (*L'Europe des Lumières*,

Stock, 1966). Poziția intelectuală și morală coexistă foarte bine cu un creștinism de principiu: dar acea Europă reprezintă un moment de civilizație care a îndrăznit să-și definească idealul „fără a-i consulta pe zei”. Călătorul prefera să se îndrepte înspre marile metropole – centrele de unde iradiază un spirit științific și cosmopolit – încredințat de superioritatea Europei și de universalitatea limbii franceze (subiect pentru concursul organizat de Academia din Berlin în 1784), și, mai ales, convins de utilitatea luminilor descoperite de-a lungul spațiului care se întinde între Londra, Neapole, Paris și Sankt-Petersburg.

• *De la romantism către la Belle Époque*. Sensibilitatea călătorului a evoluat în ultimele decenii din secolul Luminilor. Noi centre de interes orientează privirile și meditațiile: sistemul se fragmentează, unitatea sau sinteza nu mai constituie obiectivele călătorului, ci mai curînd emoțiile, surprinderea momentului, gustul „pitorescului”, noțiune teoretizată de William Gilpin în 1792. Cîteva decenii mai tîrziu, Stendhal publică ale sale *Mémoires d'un touriste*, gîndindu-se încă la călătorul amator și egotist.

Pe măsură ce înaintăm spre secolul al XIX-lea, căutarea exotismului, în spațiu și în timp, asigură promovarea multiformă a unui nou „pitoresc”, o dată cu redactarea ultimelor emoții ale călătorului solitar (care e solitar din ce în ce mai puțin, suferind din cauza aceasta!) (cf. Friedrich Wolfzettel, *Ce Désir de vagabondage. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1986). Elitei luminate și *Wanderer*-ului romantic sau ironic (Heine, de exemplu) li se alătură cohorte de Messieurs Perrichon care, urmînd calea ferată, vor să înscrie propriile impresii de „turiști” în cartea de aur a hotelului unde poposesc. Astfel, în acest sfîrșit de secol îndrăgostit de progres și modernitate, călătorul european aleargă înspre pămînturile pe care Clio le-a uitat, dar nu le-a distrus: tărîmuri cufundate în trecutul imemorial sau ultime *terrae incognitae*. În Occident, spațiile iberice oferă acel amestec paseist, anacronic, unde mizeria aristocratismului (antidotul erei burgheze) și exotismul oriental produc încă puternice senzații călătorului dornic să se rătăcească, pentru a-și regăsi mai repede fantasmale. Este epoca în care individul își proclamă înclinațiile, dacă nu dorița de a se confesa, de a se abandona, de a se pierde într-un alt spațiu pentru a regăsi puterea verbului și a visului, amenințat din toate părțile de forțele efemerului sau ale absolutului. Este chemarea irezistibilă venind dinspre celelalte pămînturi, chemarea orașului Toledo sau a Orientului, pentru Barrès, venit din frigurile Lorenei, chemarea teritoriilor inverse, asemeni Veneției, unde scriitorul devenit călătorul Aschenbach (Th. Mann, *Moartea la Veneția*) va găsi adevărata viață, frumusețea și moartea.

• *Fetele moderne ale călătorului*. Ajungem la ultimele imagini și metamorfoze ale scriitorului-călător: diplomatul precaut cu timpul său, căutînd

reveria (*Trois Ans en Asie*, de Gobineau, sau *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel); globe-trotter-ul, jurnalistul, reporterul (Joseph Kessel, Romain Gary...); cosmopolitul interbelic, acumulînd experiențe și mărturii culese de pe cuprînsul unui glob explodat, fragmentat și haotic. Paul Morand pare să fie unul dintre exemplele desăvîrșite pentru această scriitură neliniștită, nesatisfăcută, avidă să capteze tot ce poate fi nou sau straniu. Însă multitudinea locurilor vizitate nu trebuie să ne facă să uităm ciudata confesiune din *Rien que la Terre*, culegere de nuvele cu titlu simbolic: „Nu-mi plac călătoriile, îmi place doar mișcarea. Cele dintîi amintiri mi se confundă cu această dorință implacabilă, persistentă ca o rană deschisă, de a fi în altă parte”.

Nu cumva a călătorii devine o activitate neliniștitoare? Întrebarea nu este foarte nouă; spirite mai mult sau mai puțin filosofice au scris în marginea acestei *inchiitudini*, preluînd sensul etimologic al termenului. De la Seneca la Pascal, cunoaștem reflecțiile despre nefericirea omului care nu poate rămîne singur între patru pereți. Ca și cum, în liniștea cabinei sale ori pe spinarea cămilei, pe ocean sau pe aleea unui parc, scriitorul-călător nu ar fi fost permanent în fața lui însuși, călătorind prin cuvinte atît în spațiul interior, cît și în cel exterior.

În fața călătorului stă o primejdie și mai mare: imposibilitatea materială de a se deplasa, dispariția spațiilor necunsocute, a unei „Lumi de descoperit”, pentru a relua titlul cărții lui Marco Polo. Este evident că avionul a anulat orice poezie a „călătoriei”, chiar dacă pentru Saint-Exupéry rămîne șansa meditației cosmice asupra condiției umane. Avionul a șters orice posibilitate narativă a călătoriei: la aeroport, aventura îl pîndește pe ultimul călător-aventurier din lumea noastră modernă, agentul special... Pachebotul, vagonul de dormit, automobilul, poate bicicleta au fost ultimele mijloace de transport celebrate în literatura (de călătorie). Apoi, scriitorii explorării s-au văzut nevoiți să se întoarcă la drumul pe jos, temă literară inaugurată de Jean-Jacques Rousseau. Epoca noastră a fost aceea care a redescoperit călătoria „la drumul mare”: literatura „Beat Generation” – Jack Kerouac, care redescoperă spațiul, cerul liber și ritmul trupului. Visul reintră în drepturi atunci cînd scriitorul își concentrează rătăcirea pe un loc predilect, între amintiri de lectură și reverii de cuvinte, așa cum face Antonio Tabucchi, atunci cînd descoperă insulele Azore în *Femeia din Porto Pim*.

Unul dintre cele mai frumoase elogii aduse călătoriei ca mijloc de cunoaștere, deschidere către lume, experiență individuală și invitație la scris este, fără îndoială, cel al romancierei Marguerite Yourcenar din *Le Tour de la prison* (Gallimard, 1991). Titlul se referă la o maximă a lui Zenon, eroul din *L'Oeuvre au noir*. Opera este compusă din 14 texte ce descriu călătoria romancierei în

Japonia, în 1982. Fragmente ale unei rescrieri a „labirintului lumii”, textele se opresc asupra unei conferințe susținute la Tokyo și intitulate „Voyages dans l'espace et voyages dans le temps”, lecție de comparatism prin alegerea exemplelor și a perspectivelor de sinteză.

O poetică a călătoriei

Experiența umană a călătoriei, oricât de bogată, nu trebuie să ignore maniera și forma de transcriere a aventurilor intelectuale. Citită din perspectivele istoriei culturale, călătoria reprezintă o sumă de informații, impunând atenției să se fixeze asupra manierei și formelor estetice alese, pentru a da expresie respectivelor mărturii.

- *Scriitorul-călător*: În povestirea de călătorie, în cel mai larg sens al termenului, scriitorul-călător este producătorul poveștii, un obiect privilegiat aici, organizatorul ei și regizorul propriei persoane. El este narator, actor, experimentator și obiect de experiment, memorialistul faptelor și gesturilor sale, eroul propriei istorii într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire; el este martorul singular prin raportare la publicul considerat sedentar și, în cele din urmă, este povestitorul care-și bucură sau surprinde publicul.

Studiul scriiturii de călătorie nu poate ignora anumite perspective istorice: circumstanțele publicării, decalajul posibil între redactare și publicare, acesta determinând publicul să revitalizeze informațiile consumate. Un alt dat istoric: bagajele călătorului – formația sa, prejudecățile care, în parte, pot justifica judecățile despre străinătate.

Choses vues... Titlul generic sub care Victor Hugo își publică o jumătate de secol de impresii ce datorează mult călătoriilor autorului poate sluji oricărei scrieri de călătorie: nu există decît scrieri de călătorie retrospective, iar afirmația anunță o notă implicită: în scrierile de călătorie nu există instantaneu, după cum nu există nici în ficțiune. Cu mai multă sau mai puțină melancolie, ori umor, călătorul poate să-și asume remarca pe care Sterne o atribuie personajului care încearcă să-și scrie autobiografia (*Tristram Shandy*, IV, 14): „N-am să mă ajung din urmă niciodată”. Călătorul, care, prin virtuțile scrierii, dorea să capteze însuși timpul călătoriei, seamănă mult cu pictorul din Marsilia observat de André Breton sau naratorul din *Nadja*: artistul care „bizar de scrupulos” în timp ce pictează un apus de soare, dorind să rivalizeze cu lumina inevitabil aflată în declin, a sfârșit prin a-și acoperi pînza de pete, rămînînd de fiecare dată în urmă față de evenimentul meteorologic pe care voia să-l imortalizeze.

- *O confesiune inedită*. Călătorul recompune un fragment de autobiografie, un text bizar unde se amestecă observația și imaginația, unde „eu” care scrie

despre călătorie se întâlnește cu un altul, agitat, unde eul intim alternează cu spațiul parcurs, descris. Călătorul trebuie să re trăiască, să regăsească o suită de momente în întregul lor adevăr, fără a ignora complet unitatea călătoriei. Dar este sigur că scriitura de călătorie nu uită nimic din privilegiile ficțiunii : există anticipări, prolepse, reîntoarceri, analepse și chiar elipse : călătorul nu spune niciodată totul. Cititorul trebuie să ghicească, printre rînduri și blancuri, rațiunile unei tăceri, ale unei accelerări într-un episod, ale unui entuziasm care se oprește într-un vid de cuvinte, ale unui dezgust care preferă să păstreze tăcerea. Scriitura pasionată, mereu subiectivă, confesiunea de călătorie este și o mărturisire a sensibilității unui individ, chiar a unei generații sau a unei epoci.

- *O retorică a călătoriei.* Analepsele, prolepsele sau elipsele ne introduc într-o retorică specială, care merită inventariată : prosopopeea naturii sau a spațiului – ele prind astfel glas omenesc – hipotipoza unei descrieri, parataxa unei suite de impresii, anafore lirice traducînd emfaza în fața unui spectator considerat măreț. Totdeauna va fi vorba despre o scriitură care vrea să transforme ce e fortuit, fruct al hazardului, în experiență necesară, în etape de viață : a scrie o anecdotă, un episod, pentru a continua să spui : a fost scris, trebuia să se întîmple. A scrie călătoria înseamnă, de fiecare dată, a transforma mai mult sau mai puțin efemerul în necesar, a schimba hazardul în revelație.

Pentru orice epocă, există locuri comune, *topoi* pe care un studiu sistematic, în serie, îi pune în evidență. Scriitură, sensibilitate, istorie a ideilor – toate se amestecă, după cum arăta Claude Pichois în lucrarea consacrată „temei” sau „mitului” „vitezei” în secolul al XIX-lea (*Littérature et progrès : vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973).

- *Călătoria, temă a scriiturii.* Cititorul este atent la derularea călătoriei, așa cum este ea reprezentată și, uneori, reconstituită. Este important să percepem ritmul unei scriituri, detaliînd fazele : circumstanțele materiale și morale ale călătoriei, pregătirile, circumstanțele plecării, momentele capitale, peripețiile majore (toate faptele care pot apărea în textul românesc : să ne gîndim la primele o sută de pagini din *O călătorie spre centrul pămîntului*, transpunere românească a unei expediții ce putea fi „reală”). Vom urmări de aproape primele contacte, impresiile din momentul sosirii, cele ce confirmă sau infirmă ideile dinaintea plecării, prejudecățile, atitudinea generală a călătorului, disponibilitatea, refuzurile, așteptările și dorințele sale. Apoi, perspectivele reîntoarcerii : prima lor ocurență, momentele de nostalgie sau de bucurie declanșate, maniera de a concluziona, prezența sau absența dimensiunii didactice.

Pentru călătoria propriu-zisă, vom avea în vedere timpul folosit, durata deplasării, anotimpul ales și pretextele invocate sau nu. Vom confrunta structura

călătoriei (ritmul scriiturii) și compoziția lucrării, evidențiind principii care sînt legate de structurile textului sau de posibilele discontinuități. Să revenim asupra ritmului, pentru a observa toate variantele deplasării: plimbarea (matinală, de seară, nocturnă), rătăcirea, excursia neașteptată sau, dimpotrivă, pregătită, prima descoperire a unui oraș, vizitele, ce anume schimbă călătoria în expediție, explorare (prezentată ca atare de călător, nu fără oarecare umor uneori), ce anume va genera deplasarea fizică, mișcarea și mijlocul de transport utilizat.

Ceea ce li s-ar putea părea unora doar o problemă de superficialitate literară, pentru alții devine un aspect primordial în transcrierea călătoriei: ritmul fiziologic al deplasării confruntat cu ritmul scriiturii, depinzînd, într-o măsură dată, de mijlocul de locomoție ales. Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX – „La Belle Époque” – ne înfățișează coexistența a numeroase posibilități: călătoria pe jos, călare pe cal, pe un măgar sau pe un cățir..., asemeni lui R.L. Stevenson (îndrăgostit de spațiile maritime, descoperitorul oamenilor), în berlină, în tren, în automobil. Raportul cu peisajul, cu spațiul străin, depinde în mod evident de mijlocul de transport. La fel și organizarea scrierilor: statice sau dinamice. Aceeași Belle Époque are posibilitatea de a alege între trei referințe: *picturală* (prezentarea unui spectacol citadin – piața, de exemplu – sub formă de tablou, cu un vocabular adecvat – prim plan, direcția planurilor succesive, distribuirea mulțimilor, jocul formelor, volumelor și al culorilor); *fotografică*, accentuînd perspectiva abordată. Sau referința *cinematografică*. Această artă, pentru a reda viteza, a utilizat, la începuturile ei, un mit preluat din romantism: să ne gîndim la caleidoscopul din incipitul *Căutării timpului pierdut*.

• *Forme literare*. Scriitură subiectivă, am spune. Și vom sublinia reacțiile fizice ale călătorului, ceea ce, literar, se prezintă drept consecințe psihologice ale unei situații fizice și materiale: cufundarea în sine, reveria, abandonul, bucuria descoperirii, plăcerea regăsirilor, suprapunerile de impresii, supraimpresiunea*, mecanismul aluziei, asocierile de imagini, distribuirea digresiunilor ce trebuie cîteodată acceptate în toată dimensiunea lor spațială.

În acest fel se realizează scrierea de călătorie. Parcurș, compromis între pauza reflexivă, descriptivă și mișcarea fanteziei, a visului: călătorul se povestește, se vede în timp ce parcurge un spațiu, enumerînd locuri a căror apariție și prezentare formează elemente importante pentru studiu: locuri urbane (muzeul, galeria, biserica, parcurile, grădinile, saloanele, opera...), locuri înfățișate ca deschise sau închise, locuri naturale, curiozități ale naturii, ascensiuni, coborîri

* Tehnică cinematografică; imprimare a două sau mai multe imagini pe aceeași suprafață sensibilă (n.t.).

de-a lungul unui râu, al unui drum... Paralel cu acest parours se desfășoară, mai mult sau mai puțin direct, scrierea de sine, despre sine, dedublarea scrierii, ce redă fără îndoială fascinația și neliniștea călătoriei, nu în numele aventurii consemnate, ci al existenței celui care se prezintă drept un aventurier, avînd și jucînd cu plăcere acest rol. Vom prezenta în detaliu secvențele descriptive, dar și diferitele notații, afirmații, pasaje elocvente, frînturile de bravură, paginile de așteptare, declamațiile, diatribele, consimțămintele sau voința ascuțită de a sfărîma ceea ce călătorul consideră o reputație uzurpată.

Nu trebuie să uităm formele evasi-mitice pe care călătoria le poate lua: evaziunea, căutarea, inițierea, călătoria trimițînd spre o altă, trecută (Nerval), eliberarea simbolică, închisoare și capcană – pentru un om singur – revelația, cunoașterea unei trepte superioare. Există apoi și genul sau sub-genul căruia i se poate atașa textul: jurnalul, ce ar fi putut rămîne intim, dar a încetat să mai fie (deliberat sau printr-o decizie străină autorului), însă și scrisoarea (savuroasele *Lettres familières* ale lui Charles de Brosses, magistrat și parlamentar burgund, amator de mîncare bună și de femei, curios și îndrăgostit de frumusețile Italiei) sau *Lettres d'un voyageur* de George Sand, conjugînd forma epistolară, această „scriitură la prezent”, spunea Jean Rousset, cu articolele de revistă: călătoria literară, unde pot alterna proza și versul, apropiindu-se de poemul în proză în epoca romantică (*Reisebilder* de Heine), în fapt – de ce nu? – memorii care preiau fragmente de călătorie remarcabile: Chateaubriand sau Malraux (în *Antimémoires*). Dar de ce să nu revenim la rătăcirile lui Ulise?

Sigur, am greși dacă am expedia, chiar îndepărta literatura de călătorie, sub pretextul că ea ar fi alimentat, prin mediocru, simple parafrazări sau pagini întregi de citate, iar nu studii cu adevărat literare și poetice. În scrierile de călătorie există o serie de provocări pe care e bine să le cunoaștem, dat fiind că ele reprezintă nucleul gîndirii comparatiste: a povesti spațiul străin, a fixa în cuvinte spațiul și timpul, viața proprie și pe aceea a poporului descoperit sau regăsit.

- *Modele literare.* Nu vom ignora fixarea în formă literară a gîndirii și vom acorda o atenție specială modelelor de organizare a textului, referințelor literare, adesea preluate din literatura țării vizitate. „Autorități” în materie pot fi: Biblia (exodul, rătăcirea, viața ca *peregrinatio vitae*); *Odissea* și neobositul ei navigator, operele clasice – *Divina Comedie*, aventură miraculoasă, itinerar spiritual, antologie a simțurilor, sumă a științei și text vizionar al imaginilor fundamentale (cercul infernal). Și, evident, pentru călătoria în Spania, mult îndrăgită de romantici, rolul romanelor picarești și al lui *Don Quijote* pentru a putea descrie un han, o masă proastă, o zi în spinarea unui măgar, dobitocul lui Sancho...

Călătoria, ca expediție prin cuvinte și culturi străine, merită studiată pentru autoritățile livresti și culturale garantate de călător, pentru rescrierile spațiului și ale culturii Celuilalt, posibile mistificări ale vreunui perimetru particular, pentru mecanismele și principiile care organizează imaginea Celuilalt, asupra căreia vom reveni (vezi capitolul 4).

Însă problematica dezvoltată de călătorie nu se limitează la imaginile vehiculate de povestirea călătorului. La rîndul ei, călătoria funcționează ca model pentru numeroase alte scrieri și ficțiuni. Nu există utopie în absența unei precedente călătorii, adesea o călătorie de întoarcere, garantată de forța critică a discursului despre pămîntul necunoscut, de cele mai multe ori însă exact opus celui către care ne întoarcem (cf. Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éd. univ., 1975; Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative [1675-1761]*, Voltaire Foundation, 1991). Nu există aventuri – reale sau imaginare – fără călătorii, fie ele maritime, terestre, subterane sau spațiale.

De la călătorie la roman

Din multe puncte de vedere, textul unei călătorii imaginare – de la Lucian la Jules Verne – oferă o serie de principii răsturnate, inverse în raport cu povestirea de călătorie.

- *Călătorii imaginare.* Călătoria înseamnă răspuns, trecere de la necunoscut la cunoscut; călătoria imaginară este o interogație, șoc răsfrînt asupra universului referențial comun călătorului și cititorului. Proza de călătorie reprezintă o succesiune mai mult sau mai puțin liniară de descrieri, impresii, experiențe; călătoria imaginară recuperează emoțiile generate de orice călătorie, dar se transformă într-o peregrinare printre cărți, printre cuvinte, de la care plecînd se amplifică, se prelungește fantezia onirică și lexicală a călătorului-narator. Astfel, înțelegem poate mai bine adevărul din fraza provocatoare a lui Jorge Luis Borges, ce deschide „*Tlön Uqbar Orbis tertius*” (*Ficțiuni*): „Datorez descoperirea Uqbarului alianței dintre o oglindă și o enciclopedie”. Așadar, o călătorie în cuvinte, în cunoaștere și, totodată, nevoia de a inversa imaginea, de a stabili un raport de similitudine între lumea descoperită și lumea de unde gîndim a veni.

Proza de călătorie înseamnă luare în posesie a unui spațiu geografic, iar călătoria imaginară este apropiere de idei, reconstrucție verbală de spații mitice. Prin alegerile ei estetice și morale, proza de călătorie reprezintă mărturia unui moment cultural; călătoria imaginară, prin suma de cunoștințe pe care se ridică și de unde derivă, propune un veritabil itinerar intelectual, spiritual, un parcurs critic (atunci cînd începe „întoarcerea” la cunoscut), chiar unul inițiativ. Cu cît

povestirea va fi mai literară, cu atât mai mult se va îndepărta de însemnare, de *hic et nunc* și de contingentele călătoriei, tinzând să se piardă în călătoria imaginară, să întâlnească imaginarul cultural și social al țării de origine, de unde plecase tocmai pentru a o evoca mai bine, pentru a o interpreta sau judeca.

• *Călătorii și romane de aventuri*. Nu este mai puțin interesant de observat în ce măsură povestirea de călătorie și romanul de aventuri (romanul picaresc, *Bildungsroman* sau romanul de inițiere, romanele considerate „romanești” în genere, chiar romanul de spionaj) întrețin strânse legături de scriitură, chiar de funcție socială și culturală (cf. Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, PUF, 1982).

Călătoria romanească, așa cum apare în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, este mai întâi dovada unei rezerve cvasi-nelimitate de aventuri în care se angajează protagonistul, erou și călător deopotrivă. Fiecare popas – han, casă, vilă, castel –, fiecare întâlnire-sentimentală, comică, insolită, dramatică –, fiecare țară străbătută și fiecare pătură socială (re)cunoscută vor contribui la elaborarea textuală a romanului și la formarea morală și intelectuală a eroului. În curgerea și în corpul romanului se vor întâlni viața fictivă a eroului-călător și evocarea „decorurilor” noi; observarea obiceiurilor, a particularităților morale întâlnite în țările vizitate este intim legată de succesiunea mai mult sau mai puțin liberă a episoadelor și ciclurilor de aventuri. Așa fiind, îi putem recunoaște aici și pe eroul lui Mateo Aleman, Guzman de Alfarache, călătorind în Italia, și pe acel „Homme de qualité” al abatelui Prévost, străbătând cele mai de seamă regate occidentale.

Călătorul – fire prin definiție liberă, mai ales când este personaj romanes, semănând cu acel erou problematic definit de Lukács în *Teoria romanului* – este în același timp dinamic, principiu și finalitate a povestirii romanești. Întilnirile lui cu străinătatea, reacțiile și surprizele sale imprimă ritmul general al romanului. Chiar împotriva voinței lui, el trebuie să permită dezvoltarea unui suspans îndelung și unic, acesta neexistând decît în funcție de tribulațiile previzibile sau nu ale călătorului, fie el observator, aventurier, filosof, războinic, solitar, monden, optimist sau dezamăgit.

Începînd cu romanele cavalierești, călătoriile și formele romanești se amestecă, îmbogățindu-se și generînd astfel texte unde succesiunea întilnirilor devine teorie a aventurii, iar obstacolele – fără de care nu există romanes – își află expresia și consistența, într-un spațiu străin, solicitat mereu, antrenînd simultan aparenta dezordine a romanului și deteritorializarea cititorului. Însă numai aparent, deoarece în secolul al XVIII-lea și în cel următor se credea cu tărie în virtuțile formative ale călătoriei.

În *Le Droit de rêver* (PUF, 1970), Gaston Bachelard schițează o apologie a călătoriei și a visului, pornind de la *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de E.A.

Poe, „aventurier al singurătății” care-i transmitea cititorului spiritul său rătăcitor, visător. Marii călători sînt și mari visători, iar plăcerea călătoriilor pune în evidență, după filosoful sedendar, prieten al cărților, plăcerea de a imagina.

„Noul roman” nu a respins ansamblul-cadru foarte comod pe care călătoria îl oferă narațiunii. *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras, *La Modification** de Michel Butor, romanul lui J.-M.G. Le Clézio dau naștere unor jocuri literare, unor noi alianțe între călătorie, experiență individuală și scriitură (cf., *Essais sur le roman*, Idées, Gallimard, Michel Butor, capitolul „L'espace du roman”).

Pentru o teorie a mediației culturale

Cel care va confrunta acest capitol cu sumarul lucrării sau cel care va reciti aceste pagini își va da seama că tema care deschide prezentarea „teritoriului” comparatist le cuprinde, în fapt, pe toate celelalte. Fie că este vorba despre lectură, receptare (problema publicului și a destinatarului), despre traducător ca intermediar (cf. capitolul 3), despre reprezentarea străinătății (cf. capitolul 4), despre tematică (cf. capitolul 5), despre procesele de mitizare (cf. capitolul 6), despre problemele referitoare la modele și genuri literare (cf. capitolul 7), despre sistemele literare (poziția intermediarelor și rolul zonelor periferice, cf. capitolul 8), despre raporturile dintre literatură și formele paraliterare (cf. capitolul 8), dintre literatură și arte (cf. capitolul 9), problematica aferentă contactelor, schimburilor și intermediarilor este prezentă sau combinată – parțial ori complet – cu aceste teme de studiu și cercetare. Nu ne vom arăta surprinși de situația privilegiată respectivă: schimburile rămîn, desigur, baza oricărui studiu comparatist.

Observăm așadar că, în pofida criticilor și a limitărilor, ar fi inoportun, chiar de neacceptat să ignorăm acest domeniu, dată fiind vechimea și complexitatea sa. El se supune, fără îndoială, analizei istorice, îndreptată, de cîteva decenii, înspre istoria culturii și a mentalităților, a sensibilității, chiar dacă literatura neglijează aceste probleme. Dovada o constituie faptul că nu putem renunța la reflexiile și lucrările istorice cînd judecăm raporturile și relațiile literare și culturale.

Preocuparea aflată la baza pasajelor consacrate scrierilor mediatice și poeticii călătoriei dovedește că nivelurile istoric și poetic pot și trebuie să se articuleze. Astfel, critica (vizînd pretinsa ariditate a problemelor referitoare la intermediari și la alte schimburi, caracterul lor descriptiv, anecdotic sau erudit) își pierde din autoritate. Observăm așadar justa întemeiere a unui principiu esențial în reflexia comparatistă: nu există subiect sărac sau ingrat; nu există decît subiecte greșit abordate.

* Tradus în limba română sub titlul *Renunșarea*, deci foarte departe de titlul original (n.t.).

Rămîne de examinat – ca o completare a studiului nivelurilor istoric și poetic – un altul, mai general, dacă nu chiar teoretic : acela al logicii contactelor, relațiilor și caracterului lor mai mult sau mai puțin sistematic. În ce măsură putem formaliza ansamblul mereu în mișcare și consecvent al relațiilor? Răspunsul va fi formulat în capitolul 4, cînd studiul imaginilor și al reprezentărilor străinului va da cîmpului relațiilor culturale configurația lui cea mai amplă și mai evidentă.

Comparatistul *homo viator*

Traversarea spațiilor străine, căutarea pasionată a gîndirii Celuilalt, excursul prin biblioteci, identificarea de noi raporturi explicative între literatură și „ceva anume” diferit transformă comparatistul într-un călător singular : *homo viator*. Acesta nu este nici un cosmopolit superficial și avid, nici un etern rătăcitor, care bate la porțile străinătății pentru a căuta vreun mijloc de subzistență, sau chiar o justificare. El propune, prin intermediul republicii literelor, noi parcurhuri, noi itinerare. Comparatistul este un călător care nu uită drumul de întoarcere înaintînd dinspre ținuturi noi ; el aspiră să fie spațiul unor schimburi neîncetate între ceea ce descoperă și ceea ce nu a părăsit nicicînd ; el duce în bagajele sale un chivot al legămîntului, un instrument al înțelegerii interculturale : literatura generală și comparată. |

The first of these is the question of the role of the university in the community. The university is often seen as a place where the young are educated, but it is also a place where the community is educated. The university is a place where the community can learn about the world and about themselves. It is a place where the community can find the answers to the questions that it asks. The university is a place where the community can find the light that it needs to see the world as it is.

The second of these is the question of the role of the university in the economy. The university is often seen as a place where the young are educated, but it is also a place where the economy is educated. The university is a place where the economy can learn about the world and about itself. It is a place where the economy can find the answers to the questions that it asks. The university is a place where the economy can find the light that it needs to see the world as it is.

The third of these is the question of the role of the university in the culture. The university is often seen as a place where the young are educated, but it is also a place where the culture is educated. The university is a place where the culture can learn about the world and about itself. It is a place where the culture can find the answers to the questions that it asks. The university is a place where the culture can find the light that it needs to see the world as it is.

Observations of the role of the university in the community, the economy, and the culture are all part of the same process. The university is a place where the community, the economy, and the culture are all educated. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the answers to the questions that they ask. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the light that they need to see the world as it is.

Problems of the university are problems of the community, the economy, and the culture. The university is a place where the community, the economy, and the culture are all educated. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the answers to the questions that they ask. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the light that they need to see the world as it is.

The university is a place where the community, the economy, and the culture are all educated. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the answers to the questions that they ask. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the light that they need to see the world as it is.

The university is a place where the community, the economy, and the culture are all educated. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the answers to the questions that they ask. The university is a place where the community, the economy, and the culture can all find the light that they need to see the world as it is.

Capitolul 3

LECTURI

După ce a studiat contactele umane și intelectuale, apropiările, întâlnirile, călătoriile, comparatistul va cerceta relațiile specifice literaturii: traduceri și literaturile lumii, în traducere. Observăm că nu există nici o soluție de continuitate între schimburile prezentate în capitolul precedent și descoperirea Celuilalt prin intermediul textului tradus. Traducerea reprezintă o experiență a străinătății, traducătorul este un intermediar, un mediator lingvistic și cultural. „Sarcina” sa (cf. Walter Benjamin, *Mythe et violence*, Denoël, 1971) constă în a interpreta, a căuta, a traversa (cf. Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, Press univ. de Lille, 1992 și Christine Pagnoulle ed., *Les Gens du passage*, Univ. de Liège, 1992).

A traduce (tra-ducere) înseamnă a face ca un text să treacă dinspre o cultură înspre alta, dinspre un sistem literar înspre un altul; adică a introduce un text într-un alt context. Din acest motiv, interpretul este întotdeauna și critic: rescrierea operată reprezintă o muncă de interpretare, de reinterpretare. Rezultatul va stârni la rândul lui opinii din partea publicului-cititor, judecăți privind traducerea, textul original, imaginea literară, estetică și chiar morală avută despre cultura de unde provine acel text („cultura-sursă”). Într-un fel sau altul, textul tradus conservă anumite mărci străine; chiar dacă tinde să pătrundă în producția literară a țării traducătoare, în „cultura-țintă”, textul tradus rămîne totdeauna, mai mult sau mai puțin, literatură de import, o piesă atașată sistemului literar de primire. În măsura în care nu-și poate anula complet originea străină, această „literatură tradusă” provoacă lecturi care nu sînt numai de ordin estetic. Studiul respectivelor lecturi presupune conștientizarea naturii particulare a anumitor contacte literare.

Traducerea: reflecții despre o practică

Traducerea este o activitate ciudată: lectura unui text străin urmează să producă un altul secund, dublul celui dinții. O sumă de lecturi se va transforma

în scriere ; o scriere prizonieră a unor imperative aparent opuse : pe de o parte, respectarea textului original, a textului sursă, pe de alta, necesitatea de a produce un alt text, textul-țintă, text mai curînd creat decît recreat. Prin recreație (poetul și criticul brazilian Haroldo de Campos vorbește despre o „transcreație”) trebuie să înțelegem acel tip special de creație, aflată sub controlul textului prim, dar căutînd o necesară libertate, oscilînd între aservirea totală (traducerea fidelă, literală, chiar juxtaliniară), și libertatea adaptării, a schimbării și alterării. Textul tradus este un gen de utopie, de non-spațiu (termeni deja utilizați în definirea literaturii comparate), nefiînd nici întru totul asemănător textului-sursă, nici asimilabil unui text redactat în aceeași limbă-țintă. Activitatea traducătorului se finalizează prin transformarea unui text-țintă într-un gen de intertext.

Scriitura diferenței

Traducerea reprezintă expresia lingvistică, literară a unui anumit *écart* dintre două culturi, a unei diferențe (cf. și definiția imaginii, în capitolul următor). Această diferență este proprie laturii creatoare, originale din traducere ; de aceea eterna problemă a fidelității traducerii nu este decît o falsă problemă (ca și aceea privind falsitatea imaginii).

Din punctul de vedere al limbii-sursă, orice traducere va fi citită ca pierdere ; însă din perspectiva limbii-țintă, traducerea poate fi interpretată ca o nouă lectură, ea aducînd înspre textul original noi sensuri (știm prea bine : *traduttore traditore*). În privința traducerii, trebuie să acceptăm că e posibil ca un text să reapară în oglinda unei alte limbi, a unei culturi străine – după reușita imagine dată de Antoine Berman (*L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984). Dar această oglindă, fiind a unei alte culturi, nu poate reflecta decît o imagine – nu infidelă – ci diferită, alta.

Intuim astfel traseele particulare pe unde, pentru comparatiști va trece „traductologia”. Menționăm că nu ei sînt, de această dată, responsabili pentru neologismul dintre ghilimele : l-au preluat de la Jean-René Ladmiral (*Traduire*, Payot, 1979) și de la Henri Meschonnic (*Pour la poétique II*, Gallimard, 1973). Studiul comparatist pleacă de la noțiunea-cheie de *écart*, de diferență, căutînd să elucideze natura și funcția posibilă a variațiunilor interliterare a căror sumă constituie ceea ce numim traducere. Efort de lectură, de interpretare și de rescriere, acțiune de importare și de naturalizare – traducerea este rezultatul unui ansamblu de alegeri lingvistice, stilistice, estetice și, de asemenea, ideologice. De ce astfel de alegeri ? Iată adevărata noastră problemă.

Traducerea literară

Traducerea „comparatistă” ajunge destul de repede să fie studiată ca practică socială, comunicațională. Comparatistul consideră traducerea drept o operație

pe o limbă străină, dar și pe gândirea celuilalt, pe estetica și cultura sa: perspective în egală măsură antropologice, lingvistice sau literare. Însă, fiind vorba despre literatură, traducerea „literară” devine o operație pe un limbaj, un idiom particular, specific unui scriitor.

În acest caz trebuie să discutăm despre interpretare, în sensul muzical al termenului: [a traduce presupune respect față de text, care trebuie înțeles, asumat, însă ale cărui originalitate și alteritate se impun a fi conservate. Așadar, visul despre care vorbea Roland Barthes în *L'Empire des signes*: „Visul: să cunoști o limbă străină (stranie)* și totuși să nu o înțelegi; să percepi în ea diferența, fără ca această diferență să fie vreodată recuperată prin socialitatea superficială a limbajului; comunicare sau vulgarizare: să cunoști, pozitiv răsfrînte într-o limbă nouă, imposibilitățile limbii tale: să deprinzi sistematica extraordinarului; să desfaci „realul” tău sub efectul altor decupaje, al altor sintaxe; să descoperi poziții nemaiîntîlnite în enunțare, pentru subiect, să-i deplasezi topologia; într-un cuvînt, să descinzi în intraductibil”.

De ce acest final în formă de paradox? În cazul traducerii literare, este important să-ți faci drum pînă spre limitele comunicabilului, ale transmisibilului. Traducătorul, în urma scriitorului din care traduce, întreprinde acea stranie coborîre în infernul numit tăcere, non-spus, absență a cuvîntului. Și atît timp cît va dura traducerea (ea înseamnă transport, transfer), de-a lungul ascensiunii, el păstrează cu sine o parte din misterul oricărei scrieri.

Astfel ni se înfățișează amploarea cîmpului de cercetare comparatistă asupra traducerii – de la datele istorice și culturale ce atestă prezența și rolul contactelor lingvistice, al fenomenelor de schimb, de transfer lingvistic, literar, estetic, ideologic (probleme de transculturalitate) pînă la realitățile poetice, traversînd experiențele și realitățile culturale rezumate în impresii de lectură, de interpretare și de receptare. Este un traseu care prin importanță și bogăție adeverește încă o dată ideile lui Paul Van Tieghem despre studiul traducerilor ca „preliminarii absolut necesare pentru majoritatea lucrărilor de literatură comparată”.

Traducere și istorie culturală

Traducerea este un fenomen de schimb ce presupune o percepere clară, precisă și detaliată a contextului care a generat-o și căruia i se adresează. De aici și necesitatea analizelor descriptive/cantitative ce vizează exhaustivitatea. Bineînțeles, este vorba despre cercetări complexe, uneori efectuate în colectiv. Deși par a fi avut puține raporturi cu o perspectivă pur pedagogică, ele nu își

* În original, un joc de cuvinte, valorificînd rădăcina comună a termenilor: *étrangère* și *étrange* (n.t.).

pierd importanța decisivă pentru gândirea comparatistă, prezența lor fiind necesară atunci cînd se intenționează stabilirea unui program general de studii axate pe traducere.

Anchete descriptive și cantitative

Studiul activității de traducere (inclusiv editare) pentru un timp și o literatură date presupune o bibliografie amănunțită care să asigure corpusul de texte tipărite, puse în circulație și citite: texte care au difuzat cunoștințe provenind dintr-un alt spațiu – termenul *cunoștințe* fiind luat aici în accepțiunea lui cea mai largă. În Spania Luminilor, elitele cultivate, conștiente de o anume înapoiere în cîteva dintre domeniile științei și tehnicii (medicină, fizică sau chimie), traduc lucrări din franceză, unele deja traduse din engleză; traduceri literare sînt departe de a fi cele mai numeroase. Totuși, fiind vorba doar despre un aspect cantitativ, literatura merită o poziție mai înaltă decît aceea acordată în unele istorii literare.

Strîngerea materialelor și informațiilor este dificilă, obositoare. Anumiți cercetători au comparat-o, recent, cu „o cursă cu obstacole” (RLC, 1989/2). Dacă nu e de primă necesitate ca „literarul” să cunoască întinderea traducerilor științifice existente într-o țară dată, în schimb, există domenii unde se impune o erudiție cît mai precisă: de exemplu, în cazul teatrului, reținem interesul de a cunoaște toate traducerile (și nu doar cele reprezentate pe scenă), editate, dar și manuscrise – care e posibil să fi făcut obiectul unor montări scenice particulare, în fața unui public deloc neglijabil, chiar începînd cu secolul al XIX-lea.

Trebuie deci să obținem o listă a traducerilor efectiv „produse”, scrise, editate (sau nu) și reeditate (semn al unui anume succes).

În acest fel, specialiștii realizează repertorii în care informațiile materiale și sociologice au propria lor rațiune de a fi. Sîntem aproape de o istorie a cărții, asemeni istoricilor care, ori de cîte ori este posibil, dau informații precise despre format, număr de pagini... Revenind la specificitatea anchetei, vom acorda un plus de atenție precizărilor care descriu anumite moduri sau practici de traducere: „imitat de...”, „adaptat de...”, „după...”, formule, expresii cu valoare de indice în evaluarea activității de traducere.

Putem lucra pe baza unor fișiere, liste cu bibliografii, dar și plecînd de la informații și anunțuri din presă (gazete, jurnale, reviste): ancheta prezintă avantajul că oferă elemente despre receptarea operei, chiar în absența articolelor critice. Între informație și publicitate (o dată cu secolul al XVIII-lea, în forme elementare), găsim acele liste care ne permit să apreciem ceea ce este recomandat ca lectură unui public dat. Informațiile respective nu sînt neglijabile,

mai ales în perioadele lipsite de o bibliografie generală a „librăriilor” : adică a producției și a activității editoriale. În Franța, un astfel de instrument apare abia în 1811.

Identificarea unui titlu seamănă câteodată mai mult cu o enigmă decât cu o reală informație : o traducere, fără numele autorului, cu un titlu alterat în raport cu titlul textului-sursă, face dificilă descoperirea operei originale. Or, studiul traducerii trece prin identificarea autorului textului-sursă și, de câte ori este posibil, și a traducătorului. Anumite traduceri se pot constitui în obiectul unor atribuirii și reatribuirii care nu rămân fără consecințe în evaluarea activității unui scriitor sau a altuia. Și acestea nu sînt singurele enigme ori efecte de camuflaj : precizarea „Opere complete... de X” trebuie să-l oblige pe cercetător la o verificare în privința unor posibile traduceri parțiale, fragmente care nu au constituit niciodată obiectul unei ediții autonome, însă care trebuie luate în considerare. Chiar și neterminată (caz mai frecvent decât am crede la o primă vedere), orice traducere prezintă gradul său de interes în cadrul aprecierii exacte a prezenței, a răspîndirii și „moștenirii” (termen preferat de literatura comparată) a unui autor, a unui text străin.

Traduceri și istorie literară

O istorie a traducerilor ar putea așadar să ia ființă și să dubleze istoria numită literară, ambele fiind cel mai adesea convergente, iar nu paralele. Fără a ne întoarce la exemplul lui Livius Andronicus, traducătorul *Odiseei* lui Homer în latină, marcînd astfel, în secolul al II-lea a.Chr., începuturile unei noi literaturi latine și, dacă mai era nevoie, importanța textului străin ca dinamizator, e aproape imposibil să studiem o epocă literară fără a ține cont de prezența și rolul traducerilor : primele „romane” medievale (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Alexandre*) ; apoi Renașterea, cu Amyot, traducătorul lui Plutarh (*Vieți paralele*) sau Luther, care, traducînd Biblia, semnează actul de naștere al germanei moderne... Trecerea în revistă a „valurilor” principale de traduceri – în Franța, din spaniolă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, din engleză în secolele XVIII-XIX – reprezintă o modalitate de a identifica „influențele” străine, curente literare, deci de a (re)scrie istoria literară.

În epoca noastră, volumul total de traduceri poate face loc unor observații legate de dinamica schimburilor literare și culturale. De exemplu, mult timp, în Franța s-a tradus de două ori mai puțin decât în Germania (1977 : 3.000 de titluri, față de 6.000). Din perspectiva francofoniei, Elveția, Belgia și Québecul secondează activitatea editorială a Franței în privința traducerilor, diversificînd astfel oferta și posibilitățile de difuzare. Din dublul punct de vedere al cîmpului

cultural și al pieței editoriale, între 1945 și 1975, din cele 400.000 de titluri apărute, 45.000 de titluri au fost traduceri, adică 11 %. Această statistică atrage o altă, circumscrisă orientărilor: Brazilia, considerată în Franța o culme a exotismului, totalizează 0,2% – o sută de titluri în treizeci de ani, în schimb, dacă în Italia traduceri din franceză sînt foarte numeroase, în Franța se traduce puțin din italiană. Observăm așadar dezechilibre și asimetrii în cadrul schimburilor. Existența limbilor așa-zis „rare” în sistemul educativ francez ar putea fi o explicație – între altele – constituind totodată o posibilă pistă de interes.

La acest nivel istoric, ce tipuri anume de studii propriu-zis comparatiste avem în vedere? Prin abordarea istorică a traducerilor, se precizează și cunoașterea producției literare. Astfel, este posibilă confruntarea traducerilor în sincronie sau în diacronie, raportat la evoluția genurilor (vezi capitolele 7 și 8). Perspectivile sincronică și diacronică ne permit să abordăm problema cunoașterii și difuzării textului străin, ca bază pentru orice studiu de receptare, după cum vom vedea mai tîrziu. Unii cercetători privilegiază prima traducere, pentru a surprinde procesul pătrunderii unui text/autor într-o cultură străină. Dar trebuie să fim atenți la cronologia traducerilor, acestea respectînd doar rareori ordinea de apariție a textelor originale. Consecințele unei astfel de cronologii duble nu sînt deloc neglijabile pentru difuzarea unei opere în străinătate și nici pentru imaginea de moment a unui scriitor.

Studiul personalității unui traducător, al activităților sale se intersectează cu acela consacrat intermediarului: el poate să se apropie de monografie, de biografie; poate contribui la nuanțarea cunoștințelor despre relațiile literare dintre țări sau continente (cf. Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois: Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Geneva, Champion-Slatkine, 1988, 2 vol.). Efortul de a traduce nu poate fi apreciat decît trecînd de la perspectiva istorică și descriptivă la aceea deschisă înspre problemele de poetică, dat fiind că ele interesează în elaborarea unui text. *A fortiori*, sînt implicați și scriitorii-traducători, a căror activitate de traducere nu trebuie disociată de activitatea lor propriu-zis creatoare.

Poetica traducerii

Înainte de orice analiză, ne vom asigura că textul original este cu adevărat textul-sursă al traducerii, întrucît există și posibilitatea de a folosi un text secundar sau o primă traducere jucînd rolul unui text la mîna a doua: cercetarea bibliografică și erudită rămîne un punct de plecare obligatoriu.

Operații și manipulări textuale

Analiza activității de traducere cuprinde identificarea unui anumit număr de operații, manipulări și intervenții care vin dinspre traducător, procedee de scriere constituind în ansamblu o posibilă estetică a traducerii, care tinde spre o autonomie a ei în raport cu textul-sursă (cf. Theo Hermans ed., *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londra, Sydney, Croom Helm, 1985). Așadar, nu este vorba doar despre reperarea „erorilor”, a „anomaliilor”, a omisiunilor, a pasajelor pierdute, a „prescurtărilor” – cum se considera în epoca clasică, în timpul „frumoaselor infidele” ale lui Perrot d'Ablancourt*, adică exemple de variante libere, parafraze, reformulări, amplificări – mai mult decât rescrieri (cf. Roger Zuber, *Les „Belles infidèles” et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, A. Colin, 1968).

- *Paratexte*. Între cele mai evidente intervenții ale traducătorului, remarcăm prefața și postfața (cf. „Scriitura medierii”, p.), notele, glosarele (dicționar de dificultăți sau de termeni greu de tradus, de adaptat), în scurt, un ansamblu de „paratexte” care încadrează traducerea, fără a-i amenința importanța din punctul de vedere al receptării textului tradus (cf. Jacques Gury ed., *P. Le Tourneur, Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, Droz, 1990).

- *Intraductibilități*. În paralel, necesită atenție cuvintele netraduse, redată în cursive sau între ghilimele (inițiativă nu doar tipografică), indicii de manipulare ce marchează blocajele apărute în procesul transferului dintr-o limbă în alta sau voința de a semnală cititorului mărcile de alteritate.

- *Distanța text-sursă – text-țintă*. În general, analiza traducerii pleacă dinspre examenul celei mai mici unități (de ordin lexical) înspre unitatea mai amplă (capitol, scenă), trecind prin unitățile medii (paragraful, variabil de la textul-sursă la textul-țintă). Se rețin astfel adaosurile și suprimările, respectiv efectele antrenate, fiecare procedeu fiind în măsură să altereze configurația generală a textului-sursă și ritmul său, principiile de distribuie (completări, anulări de titluri etc.). Putem formula ipoteza că ansamblul acestor procedee urmărește să apropie, să naturalizeze textul-sursă, fie, dimpotrivă, să-l îndepărteze, dându-i un aer exotic. În cuvintele sau în procedeele alese, există anumiți operatori de aproximare, îndepărtare sau deschidere.

* Perrot d'Ablancourt, istoric francez (1606-1664) ale cărui traduceri din latină și greacă au fost considerate mai mult „elegante” și mai puțin „exacte”, de unde și sintagma cu care au fost desemnate: „frumoasele infidele” (n.t.).

• *Un clasament posibil.* Studiul strategiei traducătorului necesită principii de clasificare, un vocabular și o taxinomie. Între alte soluții propuse, o reținem pe aceea sată de Heinrik Van Gorp, care adaptează operațiile din retorica clasică, reluată și de retorica generală a grupului μ (cf. James S. Holmes ed., *Literature and Translation*, Leuven, Acco, 1978). Autorul distinge: adjuncția (*adiectio*); suprimarea (*detractio*), substituția (*immutatio*), adică suprimarea-adjuncție și permutarea (*transmutatio*) sau schimbarea de ordin, și nu de natură a elementelor studiate. Van Gorp intenționa să adauge și repetiția, conform studiilor semnate de Julia Kristeva (*Semeiotiké*, Seuil, 1967). Astfel, traducerea este asimilată cu un soi de text secund, de „metatext”.

Fiecare operație permite clasificarea practicilor și a manipulărilor particulare. De exemplu, în operația de adjuncție pot intra diferite amplificări: un cuvânt înainte, o punere în gardă a cititorului (paratexte) până la comentarii inserate și adnotări (metatexte). Substituirea poate cuprinde parafraza, adaptarea, parodia; suprimarea duce la un text prescurtat (fragmente, extrase și rezumate – forme frecvente de traducere, chiar literară, și care corespund unor fenomene de „vulgarizare”). Printre „permutări” figurează eventualele reconstrucții sau montaje. Varianta textului ilustrat, importantă pentru traducere, reprezintă un fenomen legat de editare sau de comercializare, dar și o formă de adjuncție care orientează lectura și receptarea. Aceste procedee generatoare de sens fac din traducere un text mai mult sau mai puțin discontinuu, și totuși un ansamblu, un sistem cu logică proprie; ele sînt adevărați programatori ai lecturii și reprezintă rezultatul unor alegeri de cele mai multe ori conștiente, deliberate, din partea traducătorului.

• *Traducere și sistem literar.* Textul-țintă, mai mult sau mai puțin un dublu pentru textul-sursă, a modificat contextul și publicul celui din urmă. Este dificil să disociezi traducerea și receptarea. Traducerea imprimă textului-sursă schimbări – studiate de comparatist (spre exemplu, schimbările de gen). Studiul traducerii (prin raportare la original) conduce la o comparație între două sisteme literare (cf. capitolul 8). Eticheta generică depinde într-atît de traducerea dată, încît ea preia și prelungește caracterul străin al anumitor genuri sau subgenuri: balada germană, basmul arab, nuvela spaniolă, romanul englez... Modalitățile de integrare a literaturii traduse fac obiectul unei poetici legate de istoria literară și de estetica receptării.

Analize comparatiste ale traducerii

Studiul nivelului poetic permite o gamă suficient de variată de analize și lucrări referitoare la traducerea literară și la estetica traducerii :

- 1) Mai multe versiuni pentru un singur text-sursă într-o singură limbă-țintă (perspectivă diacronică asupra traducerilor din epoci diferite).
- 2) Mai multe versiuni, într-o aceeași epocă, pentru un singur text-sursă, într-una sau mai multe limbi-țintă (perspectivă sincronică). Astfel sînt comparate diversele abordări ale aceluiași text.
- 3) Specificitatea anumitor traduceri ; de exemplu, textele dramatice care îl fac pe cercetător sau pe student să reflecteze atît la estetica dramatică, cît și la cea a traducerii. Unele aspecte din textul dramatic dobîndesc prin traducere un relief particular : numele proprii, efectele de limbaj prezente în dialog (limbaj familiar, conveniențe față de public), utilizarea didascalilor, în sfîrșit, varietatea textelor-sursă ca și a textelor-țintă pentru o singură „piesă”, fără a uita efortul regizării (recuperabil prin video), regia fiind la rîndul ei o traducere.
- 4) Exemple de studiu care țin de poetica traducerii, antrenînd în meditații despre intraductibil sau despre limitele traducerii.

• *Limitele traducerii.* Antonio Lara a studiat (*Colloquium Helveticum*, 1989/10) două traduceri franceze din poetul spaniol Góngora – exemplu desăvîrșit pentru un anume ermetism – traduceri datorate lui Pierre Darmangeat (1943), hispanist, și lui Philippe Jaccottet (1984), poet care a tradus mai ales din italiană și germană (însă poetul traducea de peste 20 de ani). Într-o traducere din Góngora, dificultatea majoră constă în a menține logica reconstrucției limbajului plecînd de la o deconstrucție cvasi-totală a sintaxei curente (cea din secolul al XVII-lea). În acest caz, este vorba despre crearea unei limbi autonome, unde semnificantul și ordinea sintactică sînt purtători de sens. Rezultă astfel o acumulare de tropi, de referințe la cultura clasică, calcuri, după sintaxa latină, la care se adaugă procedeele retorice predilecte : corelații, opoziții, metateze și mai ales inversiuni – acestea aducîndu-i lui Góngora, din partea unor critici, acuza de obscuritate, chiar de vorbărie goală. Hiperbatul (inversiunea) pune probleme traducerii, violența sa fiind atenuată prin intermediul restructurării, al recompunerii anumitor sintagme. De altfel, o analiză comparativă fono-semantică (sunet-sens) ne permite să apreciem inspirația alegerii unor termeni. Examenul are în vedere și modul în care a fost redat procedeul „bimembrație”, tipic în Góngora : divizarea versului endecasilabic în două segmente care repetă aceeași structură gramaticală, între ele putîndu-se stabili relații de ordin sintactic, semantic, metric,

fonetic. Studiul respectivelor traduceri reușește astfel o re-lectură a operei originale (de aici și posibilul conflict cu „specialiștii”...), o aprofundare a anumitor principii de poetică, reevaluarea gramaticii propuse de poet, analiza gradului de „traductibilitate” a textului – indicînd cu precizie acțiunea întreprinsă de poet asupra semnificativului, materialitatea semnului și legăturile dintre sens-sunet și ritm-sens.

John E. Jackson, critic (al lui Yves Bonnefoy, de exemplu) și psihanalist, analizează (*Colloquium Helveticum*, 1986/3) motivele pentru care consideră că traducerea sa din Paul Celan reprezintă un eșec. Nu este vorba doar de probleme lingvistice, mai precis, acestea indică doar în ce grad limba înseamnă viziune și interpretare a lumii, expresie a raporturilor dintre om și lume. Germana lui Celan – evreu român germanofon – este o limbă care, simultan, reafirmă și contestă identitatea germanică a autorului. John E. Jackson, după traducere, descoperă că termenii (pre)lucrați de poet compun o limbă pentru care el dorește un statut de dizidență: „Statutul evreului postbelic în interiorul limbii care i-a vrut moartea”. Iar Jackson recunoaște: această diferență „nu am reușit să o surprind”. De remarcat cuvîntul „diferență” și faptul că, prin acest exemplu, traducerea nu mai este suma problemelor tehnice legate de numeroasele componente ale unui text (sintactică, semantică, prozodică, morfologică, fonică...), ci îmbinarea unor probleme de ordin antropologic, filosofic chiar.

Traducere și teorie literară

Prin teorie trebuie să înțelegem aici cadrul conceptual care permite comparatistului să urmărească, dintr-un punct de vedere cît mai general, diferitele modalități ale procesului traducerii, de la aspectele lingvistice pînă la fenomenele receptării. Istoria traducerilor, interesată, după cum am văzut, de aspectele poetice, nu trebuie să omită o altă dimensiune istorică posibilă: examenul teoriilor despre traducere, subsumate concepțiilor lingvistice și estetice din momentul ales.

Corpus teoretic: tratate de poetică și mărturisiri

Anchetele lui Liévin d'Hulst – *L'Évolution de la poésie en France, (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*, Leuven univ. Press, 1987 și *Cent Ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses univ. de Lille, 1993 – formează o bază solidă și utilă în cunoașterea evoluției gândirii estetice și a integrării traducerii în domeniul beletristicii. Spre finele secolului al XVIII-lea, se naște conștiința incongruenței sistemelor lingvistice și culturale, dezvoltîndu-se interesul pentru aspectele

tehnice ale traducerii și, cum am notat, pentru literatura comparată. De acum înainte, literatura și traducerea sînt analizate prin raportare la spiritul național sau la tradiții culturale precise.

Unde putem afla opiniile teoretice existente asupra traducerii? În tratatele de poetică, fără a uita eseurile, textele biografice sau semi-teoretice, minore – descriind, totuși, practica traducerii și putînd fi obiectul unei teoretizări.

Traducere și intraductibil

Dacă avem în vedere aspectul lingvistic propriu-zis, comparatistul poate confrunta realitatea traducerii, în dimensiunile date (istorice, poetice) cu părerile teoretice ale anumitor lingviști (contemporane cu textul studiat sau implicit actuale, aproape o inițiere în gîndirea generală). De exemplu, Georges Mounin – *Les Problèmes théoriques de la traduction* (Gallimard, 1963) ne supune atenției „teoria solipsismului lingvistic” și pozițiile extreme ocupate de cei care susțin imposibilitatea teoretică a oricărei traduceri. După ce a trecut în revistă pozițiile care apără intraductibilitatea (de la Humboldt la Blanchot, inclusiv Rilke, poet, traducător minuțios, convins însă că „aproape tot ce ni se întîmplă este inexprimabil”), Mounin reia teoria universalilor limbajului, urmîndu-i pe Joshua Whatmough și André Martinet. Ideea principală este că: oricît de diferite ar fi aspectele limbajului, există universalii „fundamentale, intrinseci limbajului, ocurente în toate limbile particulare examinate pînă aici”. Adică, „trăsături” prezente în „toate limbile”. Universalii pot fi „cosmogonice”, „ecologice” – frigul, căldura, ploaia, vîntul, pămîntul, aerul, regnul animal, regnul vegetal etc. – dar și „biologice” – hrana, băutura, respirația, somnul, excrețiile, temperatura, sexul –, adică universalii „anatomice”.

Pare interesant, și mai ales util, să confruntăm o atare poziție cu noțiunea de „invariant”*, deja consacrată, sau cu aceea de „arhetip”, în sensul dat de Gilbert Durand. Studiul comparatist nu poate utiliza noțiunea de „universal” decît anevoie și trebuie întotdeauna să se stabilească pînă în ce limite o va accepta pe aceea de intraductibil (fiind vorba despre realități culturale). O rapidă confruntare între textele-sursă și textele-țintă din limbi aparent apropiate (neolatine: franceza, spaniola) evidențiază faptul că e imposibil ca o culoare să fie universală, în sensul dat de G. Mounin: să ne gîndim la cromatismul poemelor lui Lorca (andaluz, castilian, „gitan”?).

Trecînd de la lexic la sintaxă, remarcăm că un poem sau un text literar exploatează un fapt de limbă, unul gramatical, pentru a-l transpune în fapt

* Vezi și Adrian Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere din limba franceză de Mihai Ungureanu, Polirom, 1998 (n.t.).

poetic. În aceste condiții, limba de comunicare, lineară, se preschimbă într-un limbaj care exprimă, instaurează un spațiu verbal, sintactic, sonor, ritmic – unde este important să surprindem principiul de elaborare, nucleele generatoare ce se sustrag examenului superficial. Asemeni lui Aldous Huxley, ne putem imagina „armoniile” unei scrieri, adică ansamblul asocierilor care, plecând de la un cuvânt, de la o frază, se pot stabili în gândirea celor care stăpinesc o aceeași cultură, limbă; ne vom convinge astfel că există „grupări” de rezistență poetică, elemente intraductibile în cuvintele și spațiul textului. Le vom studia în măsura în care, deloc paradoxal, traducerea le semnalează, le generează și le anulează, făcând din ele propria ei rațiune de a fi.

În sfârșit, traducerea oferă comparatistului două perspective de reflecție teoretică, circumscrise metodei înseși. Pe de o parte, traducerea presupune, pînă la un moment dat, o reprezentare prealabilă a culturii-sursă, fiind de preferat utilizarea datelor preluate din imagologie (cf. capitolul următor) pentru a surprinde, în amonte, scrierea unei traduceri. Pe de altă parte, prin munca sa, traducătorul asigură continuitatea operei; traduceriile multiplică imaginea operei-sursă și oferă cititorilor din cultura țintă noi posibilități de lectură și interpretare. Acest ansamblu de lecturi și interpretări produse, generate de o operă străină în traducere formează ceea ce numim în prezent receptare.

Receptarea critică

Adoptarea termenului „receptare” de către comparatiști este de dată relativ recentă: sfârșitul anilor '70. Din această perspectivă, congresul AILC, organizat la Innsbruck în 1979, marchează un moment semnificativ: între temele abordate se înscria și estetica receptării. Totuși, la finele anilor '60, critica germană (în particular, Hans-Robert Jauss, medievist, romanist, profesor la Universitatea din Konstanz) se angajează într-o direcție nouă de analiză și teorie literară: estetica receptării sau *Rezeptionsästhetik* (cf. H.-R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard, 1978).

Estetica receptării

Această cercetare urmărea să redinamizeze istoria literară și să deplaseze gândirea autorului (emițător) înspre cititor și public (receptor), trecînd de la o anumită concepție despre creație la interpretare, la o hermeneutică a textelor literare. Comparatiștii care utilizau de mai mult timp noțiunile de „emițător”, „receptor” și „transmițător” au preluat încîntați cercetările germane – parțial sau integral – însă împrumutul a antrenat și cîteva neînțelegeri.

Estetica receptării intenționa să fie un al treilea drum, o alternativă la estetica marxistă și la formalism. Cea dintâi considera literatura o „reflectare” a realității sociale (lupta de clasă); a doua vedea în literatură și în textul literar niște sisteme închise. Estetica receptării privea literatura ca activitate de comunicare.

Într-o atare optică, opera literară și, în general, opera de artă nu-și datorează existența și continuitatea decât participării cititorilor și a publicului succesiv. Dinspre estetica receptării, o contribuție majoră revine noțiunii de „orizont de așteptare” (*Erwartungshorizont*).

• *Noțiunea de „orizont de așteptare”*. Poate fi definită ca sistem de norme și referințe ale unui public-cititor dintr-un moment determinat, de la care plecând se vor desfășura lectura și aprecierea estetică a unei opere, aceasta posedând la rîndul ei un orizont de așteptare, constituit din elementele sau factorii următori:

- 1) experiența publicului în a citi genul de care ține opera (este vorba despre confruntarea dintre orizontul de așteptare al publicului și acela propus de operă: de aici decurg posibilitățile de acceptare, în numele unei conformități între cele două orizonturi, sau de respingere, separare, neînțelegere, în cazul unei disproporții evidente între cele două orizonturi);
- 2) forma și tematica operelor anterioare, presupuse ca fiind cunoscute (examenul valorii estetice a operei se face prin raportare la tradiția genului, la un model);
- 3) devierea, ecartul (*écart*) dintre limbă și limbajul poetic folosit (noțiune preluată de la formalisti).

Studiul „receptării” constă în examinarea relațiilor dintre orizontul de așteptare al operei și orizontul de așteptare al publicului. Opera inovatoare tentează o ruptură în orizontul de așteptare al publicului (vezi „primirea/receptarea” făcută lui Rimbaud, Proust sau Joyce). Acceptarea progresivă a operelor novatoare se explică prin evoluția gusturilor, a criteriilor de apreciere venind dinspre un public (și o critică) vis-à-vis de un orizont de așteptare inițial respins. Istoria literară poate fi citită ca succesiune a unor orizonturi de așteptare, o înlănțuire de dezacorduri, adaptări și readaptări.

• „*Cititorul implicit*”. Estetica receptării a accentuat importanța regulilor de lectură, element care vizează interpretarea (hermeneutica) și, în general, recepția. Wolfgang Iser (*L'Acte de lecture*, Bruxelles, 1985) a precizat în detaliu noțiunea de cititor – oarecum vagă la H.-R. Jauss (cititorul real, virtual, diferențele dintre cititor și public). Dacă orizontul de așteptare al unui cititor poate fi o simplă problemă de receptare, în schimb, orizontul operei presupune un „cititor implicit” (noțiune introdusă de W. Iser), adică o structură înscrisă în

text și în funcție de care putem studia organizarea textului. Nu trebuie să confundăm această noțiune cu cititorul, destinatarul convențional care poate prelua trăsăturile cititorului amabil sau ale fratelui posibil* căruia i se adresează naratorul.

De la influență la receptare

În Pichois-Rousseau, ca și în Brunel-Pichois-Rousseau, noțiunea de „receptor” este legată de studiul „influențelor” și al „surselor” (cuvinte care trimit la fundamentele disciplinei). Rezultă de aici o dublă afirmație: „Cercetarea influențelor conduce de la emițători înspre receptori. Invers, cercetarea surselor schimbă sensul, presupunând, credem, un plus de tact și de agerime critică”.

De aceea, studiile despre influențe au fost prezentate ca fiind mai importante decât cele consacrate surselor. Rațiunea acestei favorizări? Elementele reperabile (traduceri, adaptări), în primul caz; apoi, „pelerinajul înspre surse este o aventură în obscuritatea posibilităților”; studiul influențelor pune în discuție mecanisme delicate, chiar mai delicate decât „cercetarea cauzală presupusă de influențe” și care „rămîne un obiectiv major pentru literatura comparată”.

De fapt, acest „obiectiv major” este dublu, așa cum arăta comparatistul Basil Munteano, în 1952: „Observăm ușor o influență exercitată, însă ignorăm totul despre influența suferită”. Și autorul adăuga: „Or, se întâmplă că o influență nu devine cu adevărat creatoare de valori decât o dată ce a fost suferită”. Astfel, în spatele unui singur termen, descoperim două serii de probleme: una pe care am numi-o poetică (intertextualitatea), influența fiind prezentată în manualul Pichois-Rousseau ca mecanismul subtil și misterios prin care o operă contribuie la nașterea alteia – influență „suferită”; și o alta care depinde de studiile despre „receptare”, corespunzînd influenței exercitate, dintotdeauna vizibilă, distinctă (astăzi ca și în 1952). În *Précis*, Yves Chevrel observa că: „Studiile comparatiste asupra receptării sînt fondate nu pe lecturi posibile, ci pe lecturi într-adevăr realizate”. Însă doar din 1989 „Studiile asupra receptării” sînt integrate în manualele de comparatism. De fapt, în 1983, în capitolul „Fortune, succès, influences, sources” găsim un fragment consacrat lui Hans-Robert Jauss și Școlii de la Konstanz, cu toate că ansamblul textului rămîne axat pe diferențele dintre noțiunile grupate în titlu.

Succesul se opune „ansamblului mărturiilor ce demonstrează virtuțile vii ale unei opere” și, mai ales, influenței. Succesul este cantitativ, iar influența este calitativă, ea se „apreciază”. „Receptarea” preia de aici – Yves Chevrel vorbește despre o „dilemă” – următoarea întrebare: cantitativ sau calitativ? Totuși, în general, trebuie să recunoaștem că studiile despre receptare acționează pe un

* Vezi Baudelaire, cu „Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” (n.t.).

teren sigur, recunoscut și delimitat, înglobînd atît problematica succesului (bazată pe anchetă faptică, sociologică, istorică), cît și pe aceea a criticii, înțeleasă ca studiu atent al evantaiului de mărturii critice provocate de receptarea operei străine (cel mai adesea în traducere), o „metaliteratură” de la care plecînd comparatistul urmează să clasifice, aprecieze și compare „lecturile”, diferitele moduri de primire și interpretare. Ne reamintim că estetica traducerii viza un orizont hermeneutic.

Estetică sau sociologie a receptării ?

Interpretarea textelor literare (în particular, a textelor străine) rămîne adesea tributară opțiunilor politice, filosofice, religioase și nu doar celor „estetice”; de aceea considerăm interesant să semnalăm că, la puțin timp după „succesul” fulgerător al esteticii receptării, un romanist din Fribourg pe Brisgan, Joseph Jurt, a contrapus pe bună dreptate esteticii receptării o „sociologie a receptării” (*Rezeptionssociologie*) (cf. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979/1-2).

Plecînd de la principiul că interesul receptării vizează „lecturi multiple, operate pe o lucrare literară”, autorul amintește cele două tipuri posibile de analiză: o analiză de inspirație hermeneutică, axată pe problema pertinentei interpretative a lecturilor (tentativa lui Jauss, împinsă pînă la capăt) și o analiză care va încerca să „contabilizeze toate lecturile”, cu scopul de „a determina condiționările socio-istorice ale constituirii de sens”. În privința receptorului, el remarcă faptul că nu trebuie să ne limităm la „un concept abstract de lector” (încă o critică, fondată și aceasta, la adresa lui Jauss), ci să precizăm statutul specific al acestui lector (în prezent, vorbim despre „lectorat”). Pe bună dreptate, autorul atrage atenția asupra „factorilor extra-textuali” care interferează în urma procesului de receptare, opunîndu-se astfel aspectului literar sau „intra-estetic” din ecuația lui Jauss. Pentru a-și ilustra principiile, J. Jurt folosește mai ales studiile-anchetă despre jurnale, presa periodică, urmărind astfel receptarea, în Franța, a lui Georges Bernanos, Gide și Malraux, ajungînd, în cele din urmă, la clasificarea opiniilor unei critici „judicative” conform cu opiniile politice din presă și cu criteriile de judecată ale acestei critici, indiferent de tendințele manifestate.

J. Jurt are dreptate cînd atrage atenția asupra faptului că orizontul de așteptare al publicului nu este în mod exclusiv constituit din norme estetice. Criteriile de apreciere pot fi și de ordin extraliterar. Autorul propune deci o analiză empirică a procesului de receptare și amintește că nu trebuie să ignorăm că, dincolo de receptarea lor, operele literare sînt puncte de cristalizare a unor idei estetice, dar și morale, politice sau filosofice.

„Receptarea” comparatistă

Aceste critici constructive răspund, în felul lor, mai vechilor obiecții privitoare la nespecificitatea unui studiu despre influență, obiecții aparținând lui René Wellek: după el, nu există diferență metodologică între un studiu consacrat lui Shakespeare în Franța și un altul, tot despre Shakespeare, dar în Anglia secolului al XVIII-lea. Dimpotrivă, trebuie să fim convinși că există o lectură și o receptare proprii operei străine.

• *Specificitatea dimensiunii străine.* Din nou, vom face apel la noțiunile de „decalaj” sau „diferență”. Traducerea operei literare a creat un „alt” text. Lectura ei (prima receptare) prin/în cultura-țintă devine, în raport cu textul din cultura-sursă, o lectură heterospațială (schimbare de spațiu cultural) și heterotemporală (un nou timp de lectură, noi condiții de receptare și de interpretare). Lectura se desfășoară în funcție de noile centre de interes, urmînd alte sisteme de referință (modificări ale grilei de lectură care se răsfrîng asupra esteticii textuale și asupra imaginarului promovat de text). Receptarea unei opere străine (în traducere) nu poate fi disociată de examenul reprezentărilor și imaginilor pe care cultura-țintă (cea în care se traduce, se citește și se interpretează) le are despre cultura-sursă (analizată, tradusă, receptată). Caracteristic receptării operelor străine este faptul că discursurile critice, pînă la un anumit punct, rămîn reprezentări (imagini, judecăți) parțiale despre cultura celuiilalt. Ne vom referi la studiul mai vechi, dar exemplar al lui Claude Pichois (*L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Corti, 1963) pentru a explica un fenomen de „rezistență”, noțiune folosită începînd din 1901 de F. Baldensperger în legătură cu Werther. De asemenea, trimitem la paginile uneori critice, însă stimulative ale lui Henri Meschonnic despre receptarea poeziei germane în Franța, în baza principiului evident comparatist: „Spune-mi ce Germanie iubești, ca să-ți spun cine ești” (cf. *La Rime et la vie*, Verdier, 1989).

• *Aspecte ale receptării critice.* În studiul său din *Précis*, Yves Chevreton pornește de la celebra formulă „X și Y” pentru a defini cercetările axate pe „căutarea urmelor unei opere sau pe cele ale unui scriitor, dincolo de frontierele acestora”. Autorul distinge, de la început, patru categorii principale:

- 1) O primă categorie, de tip „neutru”, X în (țara) Y; cunoașterea lui X de către Y; prezența lui X la Y; primirea lui X de către Y.
- 2) O categorie ce ilustrează acțiunea lui X: destin, succes, reputație, răspîndire, difuzare, impact și, bineînțeles, influență.

- 3) O categorie ce evocă aspectele sau modalitățile de reproducere ale lui X : înfățișare, imagine, reflectare, oglindă (reflectările lui X în oglinda țării Y), ecou, rezonanță, repercusiuni, răsunet, refracție, mutații.
- 4) O categorie centrată pe atitudinea lui Y: reacție, opinie, lectură, critică, orientare (orientările străine ale lui Y).

Pe bună dreptate, Y. Chevrel evidențiază proeminența anumitor cîmpuri semantice (acustica, fluidele), omițînd însă, în mod surprinzător, cîmpul semantic al vizualului, imposibil de minimalizat ca importanță (chip, imagine, reflectare, oglindă, refracție și, desigur, lectură).

Studii de caz

Trecînd de la vocabularul noțional la studiul de caz, distingem o serie impresionantă de realizări, clasificabile totuși în cîteva rubrici de bază.

• *Un individ, o operă.* Un anumit individ receptează o anumită operă ; sau scriitorul, criticul X cititor al operei Y (X este receptorul, iar Y este obiectul receptat). Cel mai adesea, studiile sînt scurte, dar trebuie să recunoaștem că, în literatură sau în istoria culturii, nu există individ izolat. Y. Chevrel o demonstrează folosind cazul scriitorului german Fontane, cititor al lui Zola. Un astfel de studiu de receptare se bazează pe următoarea ipoteză : cazul studiat nu primește sens decît prin raportare la o serie de cazuri de același tip, care formează tot atîtea elemente constitutive în ansamblul sistemului cultural german din epocă. În ce va consta studiul ? În întocmirea unei liste, pe cît posibil, exhaustive, a referirilor lui Fontane la Zola, în clasarea acestora (declarații particulare/publice, în eseuri critice, opere de ficțiune, mențiuni directe/indirecte etc.), formularea unei întregi serii de întrebări, între care reținem ca esențială : ce anume orientează cunoașterea lui Fontane despre opera lui Zola ? Această întrebare a primit răspunsuri diferite : mai întîi, entuziasmul fiului lui Fontane pentru un autor puțin cunoscut de romancier ; lectura unui articol de critică violentă împotriva lui Zola ; apoi, după trei ani, decizia lui Fontane de a-l citi „cu adevărat” pe Zola. Se naște mai întîi întrebarea legată de alegerea titlurilor, urmează apoi „confruntarea” lecturilor personale cu acelea ale contemporanilor germani. În concluzie, avem o „informație foarte lacunară”, indirectă, în timp ce critica, în general, insistă pe simpatia evidentă a romancierului german pentru Zola și pentru naturalism. Remarcăm dubla orientare a efortului comparatist : mai întîi, un scriitor german față cu unul francez ; apoi, necesara „confruntare” a scriitorului german cu alți conaționali. Așadar, la extinderea care accentuează dificultatea cercetării, se adaugă o anchetă interesată de literatura și cultura țintă.

• *O arie culturală, o operă.* Formula generală spune: „Țara X în fața scriitorului Y”, iar Y. Chevrel notează tendința actuală a cercetării: nu X (francezul) în țara Y, ci „Franța în fața scriitorului străin Y”, autorul fiind gata să considere că este vorba despre o variantă a „Străinului văzut din Franța” (formula care a servit pentru a defini studiile de imagologie) și despre un studiu „al influenței operei într-o arie culturală dată”, ceea ce focalizează interesul pe varietatea „reflectărilor” (un termen împrumutat tot din optică). Vom cita studiul lui Alain Montandon, *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand, Presses univ., 1986.

• *Mai multe arii culturale, o operă.* Exemplul Germaniei sau al Austriei constituie o tentație, însă, în acest caz, trebuie să adăugăm Elveția germanofonă, justificând astfel cuvintele „mai multe”. Reținem, pentru noutate și complexitate, studiul lui Claude De Grève-Gorokhoff despre un caz de „receptare comparată”, „Gogol în Rusia și în Franța” (1984). Cităm din Cl. De Grève: „Se pare că un astfel de studiu ar putea să explice atât divergențele, cât și convergențele culturale dintre două țări, dintr-un punct de vedere internațional și chiar antropologic, raportat la armoniile individuale existente în evaluare și mai ales interpretare [...]. Confruntarea dintre doi sau mai mulți receptori ne invită așadar să participăm nu doar la ceea ce este contingent și permanent, național și internațional, ci și la produsele receptorilor, la scrierile lor și la ceea ce se circumscrie proprietăților estetice ale unei opere”.

Remarcăm faptul că acest caz a fost deja prefigurat, când scriitorului-receptor i-au fost adăugate alte nume pentru a-i evalua gândirea și calitatea receptării. Revenim încă o dată la opiniile lui Y. Chevrel despre acest tip de studiu, reorientat înspre operă, înspre creația singulară, nu ignorată, ci, dimpotrivă, îmbogățită prin studiul paralel al lecturilor și interpretărilor sale: „Receptarea comparată devine astfel un ideal între cele către care tind studiile de receptare, reconciliind abordarea fenomenului «literatură» și luarea în considerare a lecturilor propriu-zise”.

Avem dreptul, aici, să punem întrebări în legătură cu termenul „a reconcilia”, care pare să indice că unificarea propusă de Cl. De Grève n-a fost întotdeauna prezentă în studiile de receptare, ele uitând sau minimalizând „abordarea fenomenului literar”. Aceasta ar fi definiția cea mai precisă pentru tipul de gândire înspre care pot converge de fapt studiile de receptare.

• *Un receptor, mai multe opere.* Am ales exemplul următor: „Receptarea teatrului scandinav în Franța”. Însă receptorul poate fi și un individ, o arie culturală ori un ansamblu de arii culturale. În definitiv, pluralitatea operelor tinde mai curând spre o multiplicare chiar în interiorul unui ansamblu: „Expresionismul german și receptarea lui în Franța”. În această direcție,

Y. Chevrel notează câteva generalizări mai ample, conducând fie la studii despre imagini care includ literatura în cercetarea cunoașterii și a reprezentării culturii-sursă (observată) de către cultura-țintă (observatoare), fie la studii de istorie a ideilor („literatură franceză și gândire hindusă”, de exemplu).

Deși teoretic este întotdeauna posibil să lărgim aria geografică, Y. Chevrel subliniază necesitatea de a limita termenii cercetării în timp și spațiu și de a nu pierde din vedere finalitatea unui studiu de receptare: nu „acumularea de documente, ci punerea în relație, în funcție de ceea ce intenționăm să studiem”. Astfel, prin „punerea în relație” regăsim principiul central al interogației comparatiste.

De altfel, ideea unei „istorii a receptării” intră în concurență cu „estetica receptării”, una „inseparabilă de o perspectivă fenomenologică în care accentul cade pe obiectul artistic și pe capacitățile sale de a produce plăcerea artistică”, cealaltă, „introducând durata și accentuând pe receptori în sistemul cultural”. Problema impactului textului străin într-un context dat rămâne prioritară; însă cum putem desfășura corect această istorie a contactelor și a efectelor textului străin, cel mai adesea tradus?

• *Profilul unei cercetări.* Distingem trei momente de studiu, deloc surprinzătoare: al traducerilor; al editării și al difuzării, în general, acțiunea moderatorilor; în sfârșit, analiza discursurilor critice care însoțesc textul. Dată fiind amploarea anchetelor de adunare a materialelor – răspândite în jurnale, reviste, dosare editoriale – întreprinderea nu e deloc ușoară. O astfel de cercetare presupune munca în echipă și analiza informatizată a datelor obținute, fiind de dorit stabilirea unor programe pe țări sau în tranșe cronologice (interesul anchetelor extins sincronice, pentru a multiplica astfel comparațiile orizontale și pentru a sistematiza mai bine extrasele). Desigur, dincolo de cercetări, poate fi vorba și despre o muncă pedagogică, în grup, bazată pe un dosar detaliat (cf. capitolul 10).

Urmează utilizarea dosarului, a corpusului de texte critice. Este posibilă o tipologie? Sociologia receptării poate furniza răspunsuri, mai mult politice sau sociale decât literare ori estetice. Importantă rămâne însă elaborarea unei pragmatici de lectură a acestor texte critice și apoi o poetică a discursului critic dinspre străinătate – așa cum am observat în discuția despre scrierile de mediere culturală și călătorie (în capitolul precedent).

Receptarea și discursul critic

Să evidențiem pentru comparație, câteva axe de lectură:

- *Expresia distanței.* Aceasta poate fi incriminată sau, dimpotrivă, apreciată de critic, marcată sau nu între textul (tradus) – „prezentat” – și publicul către care se adresează criticul. (Am discutat deja această problemă). Distanța poate fi de ordin ideologic (părerii despre scriitor și despre țara, continentul său) și de ordin estetic (stil necunoscut, scriitură novatoare, bine ori rău scris/tradus). De asemenea, ea se poate exprima în planul imaginarului (un articol de semnalare a unei opere cu tematică neobișnuită, o psihologie a personajelor incomparabilă cu elementele din cultura-țintă etc.).

- *Criterii estetice și extraliterare.* În continuare, vom evalua ponderea criteriilor menționate. Y. Chevrel notează: „A vorbi despre o operă străină [presupune] o decizie și un efort care nu sînt de la sine înțelese”. În acest punct e posibil să intervină rezultate din analize care preiau din sociologia receptării și din imagologie acele imagini ale culturii-țintă de unde provine textul tradus și supus criticii.

- *Organizarea internă a discursului critic.* În ce mod se va desfășura discursul? Ce pondere vor avea rezumatul, parafraza, prezentarea biografică a autorului (celebru în cultura observată/încă necunoscut în cultura observatoare), discursul despre țara străină – mai mult decît despre operă (contextul interesează mai mult decît textul)? Dar popularizarea, naturalizarea scriitorului (comparații, paralele: Balzac în Islanda..., Victor Hugo în Coreea...) sau a operei (apropieri – termen semnificativ – de opere din cultura-țintă)?

- *Retică.* Am putea continua cu prezentarea clișeeilor, *topoi* care coordonează logica discursului și a opiniilor despre străinătate, adăugînd, pentru scrierile ignorate, identificarea tăcerilor, a trecerilor cu vederea, a refuzurilor și disprețului. Și în acest caz, o tăcere poate fi semnificativă, subliniind o strategie de non-receptare ce necesită explicații.

- *Evaluarea paratextelor.* În paralel cu discursurile critice, există numeroase alte informații și practici culturale ce trebuie avute în vedere pentru a dobîndi o privire de ansamblu asupra fenomenului receptării: interviurile, convorbirile cu un scriitor, presupunînd adesea o rescriere din partea jurnalistului și un joc între acesta și scriitor (locuri comune, eschivări, glisări mai mult sau mai puțin intenționate...); imaginea (fotografia scriitorului care să favorizeze proiecția unei imagini mitice); rolul mass-media în funcție de ediție, preț, recompense; viața publică a scriitorului; rolul anumitor biografii; corespondența inedită;

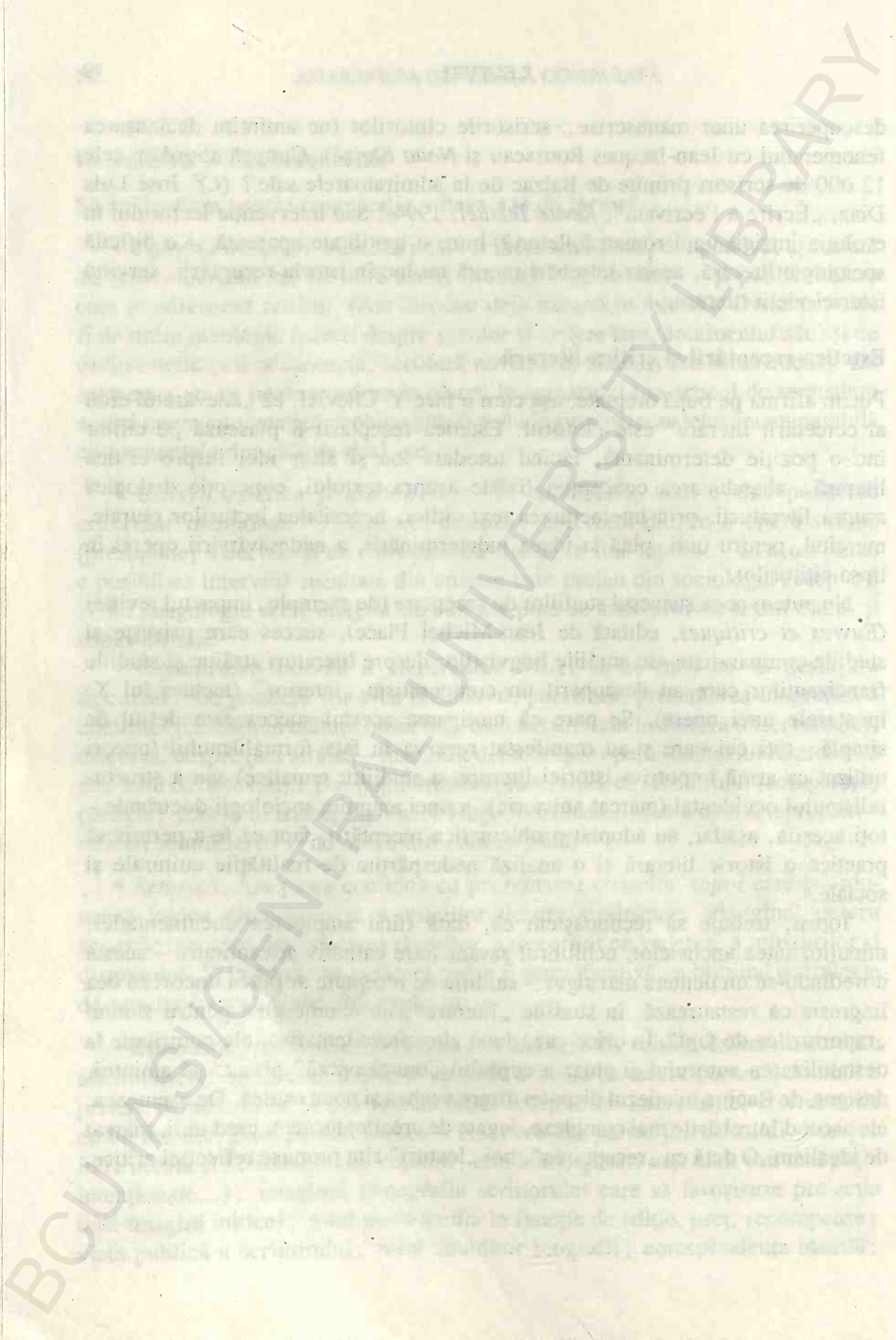
descoperirea unor manuscrise; scrisorile cititorilor (ne amintim declanșarea fenomenului cu Jean-Jacques Rousseau și *Noua Eloiză*). Cum să abordăm cele 12.000 de scrisori primite de Balzac de la admiratoarele sale? (Cf. José Luis Diaz, „Écriture à l'écrivain”, *Revue Textuel*, 1994). Sau intervenția lectorului în evoluția intrigii unui roman feuilleton? Între o inutilitate aparentă și o dificilă sociologie literară, aceste întrebări merită un loc în istoria receptării, servind istoriei vieții literare.

Estetica receptării și critica literară

Putem afirma pe bună dreptate, așa cum o face Y. Chevreton, că „adevăratul erou al cercetării literare” este cititorul. Estetica receptării îl plasează pe cititor într-o poziție determinantă, făcând totodată loc și altor idei înspre critica literară: abandonarea concepției fixiste asupra textului, concepția dialogică asupra literaturii, prin interacțiunea text-cititor, necesitatea lecturilor plurale, mergînd, pentru unii, pînă la ideea indeterminării, a nededăvîrșirii operei în lipsa cititorilor.

Nu putem nega succesul studiilor de receptare (de exemplu, impactul revistei *Œuvres et critiques*, editată de Jean-Michel Place), succes care privește și studiile comparatiste sau studiile lingviștilor despre literaturi străine și studiile francizanților care au descoperit un comparatism „interior” (lectura lui X, ipostazele unei opere). Se pare că motivarea acestui succes este destul de simplă: toți cei care și-au manifestat rezerva în fața formalismului (uneori utilizat ca armă împotriva istoriei literare, a studiilor tematice) sau a structuralismului occidental (marcat anistoric), a unei anumite sociologii doctrinale – toți aceștia, așadar, au adoptat problematica receptării, fapt ce le-a permis să practice o istorie literară și o analiză nedespărțite de realitățile culturale și sociale.

Totuși, trebuie să recunoaștem că, dată fiind amploarea documentației, minuțiozitatea anchetelor, echilibrul savant între calitativ și cantitativ – acesta dovedindu-se un demers mai sigur – studiile de receptare ar putea uneori să dea impresia că restaurează, în studiile „literare”, un anume gust pentru studiul „raporturilor de fapt”. În orice caz, după alte cîteva tentative, ele contribuie la destabilizarea autorului și chiar a cuplului „om și operă” plasat, vă amintiți, desigur, de Racine în miezul disputei dintre vechea și noua critică. De asemenea, ele ascund întrebările mai complexe, legate de creație, termen, cred unii, marcat de idealism. O dată cu „receptarea”, noi „lecturi” sînt propuse reflecției critice.



Capitolul 4

IMAGINI

Imagologia, studiul imaginilor sau al reprezentărilor străinului, a fost timp de decenii o activitate predilectă a „școlii franceze” de literatură comparată: lansată de Jean-Marie Carré, ea a fost reluată, apărută și ilustrată de Marius-François Guyard în ultimul capitol din lucrarea sa publicată în colecția „Que sais-je” (1951): „Străinul, așa cum îl vedem”. Puțin timp după el, René Wellek, într-un articol din *Yearbook of Comparative and General Literature* (1953), critica dur studiile pe care le considera cu mult prea apropiate de istorie sau de istoria ideilor, decît de literatură. După zece ani, în *Comparaison n'est pas raison*, Étiemble stigmatiza lucrările care „privesc istoricul, sociologul sau omul de stat”; lucrări „prospere în Franța” sublinia autorul: „Aproape la fel de prospere ca studiile despre călătorii islandezi în Madagascar, malgași în Kamceatka sau suedezi la Bangkok...”.

Studiul imaginilor a stîrnit numeroase critici, în parte întemeiate dacă avem în vedere mai vechi teze de doctorat sau articole în care defectele acestui tip de cercetare apar aproape caricaturale: catalog de teme, reconsiderarea textelor citate, studiate doar ca documente, inflația de citate, parafraze, confuzie între istorie și literatură... Totuși, în același timp, existau cîteva teze care puneau bazele imagologiei: îi amintim pe André Monchoux (*L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Toulouse, 1953); Marius-François Guyard (*L'Image de la Grande-Bretagne dans le roman français [1914-1940]*, Didier, 1954), René Cheval (*Romain Rolland, L'Allemagne et la guerre*, PUF, 1963), Michel Cadot (*L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française [1834-1856]*, Fayard, 1967) și alții, pe care îi vom menționa mai tîrziu. Sînt teze în măsură a susține... comparația cu demersul istoricilor, – René Rémond, de exemplu –, înclinați în special către studiile de opinie (*Les États-Unis devant l'opinion française [1815-1852]*, A. Colin, 1962, 2 vol.). Și, chiar dacă M.-F. Guyard manifesta rețineri în a trasa o graniță între istorici și comparațiști, rezervîndu-le celor din urmă „transpunerea literară” a unei imagini, este evident că imagologia a fost interdisciplinară *avant la lettre*.

Imagologia : o gândire interdisciplinară

Acest gen de studii se intersectează cu cercetările desfășurate de etnologi, antropologi, sociologi, istorici ai mentalităților și sensibilităților – cei care abordează probleme referitoare la „alte” culturi, la alteritatea, identitatea, aculturația, deculturația, alienarea culturală, opinia publică sau imaginarul social. Comparatistul este direct interesat în a ține cont de interogațiile din studiile colaterale, nu însă pentru a uita studiul literar, lărgindu-și fără măsură domeniul de definiție, ci pentru a-și verifica propriile metode în confruntare cu ale altora și, în primul rând, pentru a raporta imaginea așa-zis „literară” la mărturii paralele și contemporane, reprezentări vehiculate în presă, paraliteratură, cinema și oriunde în arte. Este vorba despre reînscrisirea gândirii literare într-o analiză cu privire la una sau mai multe culturi, în societăți bine definite.

Astfel concepută, imaginea literară devine un ansamblu de idei despre străinătate, preluat dintr-un proces de literarizare, dar și de socializare. Această perspectivă îl obligă pe cercetătorul comparatist să țină cont de textele literare, de condițiile producerii, difuzării și receptării lor și, de asemenea, de întreg materialul cultural transpus în scrieri, dar și trăit, gândit, poate chiar visat. Imaginea conduce înspre intersecții problematice, și, în acest punct, se dovedește a fi un factor concludent pentru modul de funcționare al unei societăți în interiorul propriei ideologii (rasism, exotism, de exemplu), în sistemul ei literar și în imaginarul social respectiv (pentru această noțiune, folosită de istorie, cf., între alții, Bronislaw Baczko, *Les Imaginaires sociaux*, Payot, 1984). De aceea, este imposibil ca un comparatist să nege specificitatea faptului literar (cel mai adesea fiind vorba despre povestiri de călătorie, eseuri, ficțiuni ori teatru – tipuri exterioare – și mai puțin despre poezie). Această dublă exigență și schimbarea orizontului nu rămân fără consecințe în redefinirea câmpului de reflecție (imago-logia) și a termenului propriu-zis : imagine.

Imaginea comparatistă

În sens comparatist, noțiunea de imagine reclamă o definiție sau, mai precis, o ipoteză de lucru de genul : orice imagine provine din conștientizarea, oricât de minimă, a unui Eu raportat la un Altul, a unui Aici raportat la un Acolo. Deci imaginea este expresia, literară sau nu, a unui *ecart* semnificativ între două realități culturale. Prin *ecart* regăsim acea dimensiune a străinătății pe care se bazează întreaga concepție comparatistă. În sondaje, acest *ecart* înseamnă

diferență între clasele sociale, rase ori spații geo-culturale (provincie *versus* capitală). În antropologie, identificăm opoziția dintre societățile care au cunoscut scrierea, au o istorie, și societățile numite „primitive”.

Reprezentarea și ecartul

Imaginea este reprezentarea unei realități culturale prin intermediul căreia individul sau grupul ce a emis-o (o difuzează sau doar o acceptă) evidențiază și traduce spațiul social, cultural, ideologic și imaginar unde urmărește să se situeze. Acest spațiu interpus ca orizont de studiu este teatrul, locul unde, într-o manieră imaginată (aparent joc de cuvinte!), adică prin intermediul imaginilor și al reprezentărilor, se exprimă modalitățile societății de a se percepe, gândi, vizîndu-l pe Celălalt. Nu există nici o îndoială că imaginea străinătății numește și unele realități din cultura de origine (cultura observatoare), realități uneori dificil de perceput, exprimat sau imaginat. Imaginea despre străinătate (cultura observată) poate transpune așadar, într-un plan metaforic, realități „naționale” altfel nici explicit pronunțate și nici definite, care provin din „ideologie”. Însă, pentru comparatist, în sens larg, ele își au originea în imaginarul social, marcat de polaritatea identitate *versus* alteritate, termeni în același timp opuși, dar și complementari.

Astfel că, departe de a se limita la studiul gradului de deformare al imaginii – cum s-ar putea crede (orice imagine este prin definiție falsă, ca reprezentare și prindere în cuvînt a anumitor „realități”), imagologia, refuzînd simplul studiu al transpuerilor în literar pentru ceea ce din comoditate numim real, trebuie să se concentreze pe studiul diverselor imagini care, la un moment dat, compun „reprezentarea” însăși a străinătății, studiul liniilor de forță care ordonează o societate, dîmpreună cu sistemul literar și cu imaginarul său social. Deși, prizonier într-un vocabular, comparatistul nu-și poate refuza explorarea cîmpului lexical circumscriș opticiei (percepție, privire, lecturi, viziuni, miraj...), este recunoscut faptul că imaginea înseamnă reprezentare, adică elemente prezente în gîndire (a scriitorului, a unei colectivități) care înlocuiesc originalul absent (străinătatea), și îi țin locul, un amestec de sentimente și idei unde este important să observăm ecourile afective și ideologice, gîndirea – de fapt deriva – imaginară! Imaginea comparatistă nu formează un dublu pentru real (*anagolon*); ea se formează și se scrie pornind de la scheme și proceduri preexistente în cultura observată. Imaginea, pînă într-un anumit punct, este limbaj, o limbă secundă, paralelă cu limba pe care „eul” o vorbește, coexistîndu-i și, într-o oarecare măsură, dublînd-o, pentru a putea spune Altceva.

Imaginea, limbaj simbolic

Imaginea preia caracteristicile limbii, așa cum apar ele definite în lingvistică (de exemplu, la Émile Benveniste), astfel încât i le putem atribui, fără arbitrar: enunțare (a vorbi înseamnă a porni dintr-un loc al enunțării); constituire în unități distincte, care sînt, fiecare, semn (de aici necesitatea de a descrie imaginea ca limbaj); referință pentru toți membrii unei comunități (imaginile celui alt numesc apartenența la o cultură); singură actualizare a comunicării intersubiective: imaginea, mai ales cea „literară”, servește spunerea „a ceva” și, adesea, această monosemie (cazul stereotipului) ridică probleme în studiul literar. Totodată, imaginea este și o limbă secundă din alte rațiuni.

Îl privesc pe Celălalt, iar imaginea Celui alt, la rîndul ei, pune în mișcare o anume imagine a Eului care privește, vorbește ori scrie. E imposibil ca, la un nivel individual (scriitorul), colectiv (societatea, țara, națiunea) sau semi-colectiv (o opinie comună, o literatură), imaginea să nu apară și ca negație a Celui alt, complementaritate și prelungire a Eului și a spațiului acestuia. Eul ar dori să-l spună pe Celălalt, însă (din motive întemeiate și complexe, cel mai adesea) Eul tinde, în fapt, să-l nege pe Celălalt, spunîndu-se doar pe sine. La un alt nivel, între toate limbajele simbolice aflate la dispoziția unei societăți (de exemplu, moda, studiată de Roland Barthes în *Système de la mode*), imaginea rămîne limbajul care are drept funcție să „vorbească” despre relațiile interetnice, interculturale, relații mai puțin spontane decît regîndite, visate, între societatea care vorbește și observă și societatea observată. Imaginea este un fapt de cultură și o practică antropologică exprimînd simultan identitatea și alteritatea (vestimentația, bucătăria sînt și ele limbaje simbolice). Așa fiind, imaginea deține o poziție proprie în universul simbolic numit „imaginar” și considerat imaginar social, întrucît este inseparabil de o organizare socială, de o cultură.

În sfîrșit, imaginea este un limbaj deoarece toate reprezentările, în sensul preluat aici, există în numele comunicării. De aceea, imaginea permite o analiză cu punctul de plecare, voluntar, într-o anume semiologie. Reluînd afirmațiile lui Roland Barthes din *Éléments de sémiologie*, spunem că imaginea are o „funcție-semn”. Credem că acest caracter non-polisemic, care uneori tinde spre monosemie, este chiar obiectul unui studiu literar. Într-un moment istoric și o cultură date, e cu neputință să scrii, să spui ceva despre Celălalt. Textele studiate de imagologie, denumite cîteodată imago tipice, sînt texte în parte programate, mai mult sau mai puțin interpretabile (decodabile) de către publicul care cunoaște imaginea, ca întreg sau fragment din cultura, vocabularul prin care este afirmată. În plus, discursurile despre Celălalt, chiar travestite în

ficțiune, nu sînt în număr nelimitat, ci inseriabile – ar spune istoricii. Contabilizarea, descompunerea și explicarea lor, înțelegerea mecanismului prin care imaginea devine un limbaj simbolic în interiorul unui sistem literar și al unui imaginar social – iată obiectul imagologiei.

Stereotipuri

Imaginea rămîne un cuvînt imprecis, un *passee-partout*, aparent comod. De aceea, considerăm necesar să întîrziem asupra unei anumite forme de imagine, particulară și foarte importantă: stereotipul. Și în acest caz, studiul (rar în literatură) este adesea incomodat de problema falsității și a efectelor negative pe care le poate produce stereotipul în plan cultural.

- *De la semn la semnal*. Dacă admitem că orice cultură poate fi privită ca spațiu de invenție, producere și difuzare de semne (ceea ce presupune să considerăm fiecare fenomen cultural ca proces de expresie și comunicare polivalent în funcționarea sa), stereotipul se prezintă nu ca semn (reprezentare generatoare de semnificații), ci ca „semnal” care trimite în mod automat la o singură interpretare posibilă. Stereotipul este indiciul unei comunicări univoce, al unei culturi amenințate de blocaj. În această cultură, de fapt, într-un sector socio-cultural sau într-un text dat, imaginarul, capacitatea de a produce forme și deci semnificații, capacitatea morfopoetică presupusă de orice cultură sau manifestare culturală, se reduce la un mesaj unic: stereotipul este, așadar, figurabilul monomorf și monosemic. Totuși, este greu de admis că stereotipul publicitar, spre exemplu, nu ar emite decît un singur mesaj. Mai just ar fi să spunem (cît mai simplu) că stereotipul eliberează, de fapt, un mesaj „esențial”. Figurabilul difuzează o „imagine” esențială, prima și ultima, primordială.

- *Confuzia între atribut și esențial*. Analizînd modul de producere a stereotipului, observăm supunerea la un proces simplu de fabricație: confuzia atribut-esențial, ceea ce face posibilă extrapolarea constantă dinspre particular spre general, dinspre singular spre colectiv: „X este un [...]”; „toți sînt niște [...]”. Într-un text, stereotipul se situează de multe ori în planul adjectivării: calificativul devine esențial, iar accesoriul trimite înspre singura definiție posibilă. În timp ce comunicarea (concepută ideal, pur teoretic) presupune simbolizare, fapt care permite producerea plurală de sens, în schimb, comunicarea stereotipizată, prin stereotipuri, se situează la nivelul unui proces de definire și atribuire. De aici și formulările: „poporul acesta e...” ; „poporul acela nu e...”, „poporul acesta știe să...” sau „nu știe...”. Ca enunțare în prezent a unor esențe atemporale (stereotipul poate fi multisecular, intersectîndu-se, în povestire, cu trecutul), stereotipul este expresia unui timp blocat: un timp al esențelor. De aici, posibila

standardizare a stereotipurilor, proliferarea lor în toate expresiile culturale fabricate în serie (literatura „industrială” din secolul al XIX-lea; foiletoane, afișe, melodrame, propagandă...) sau în orice tip de producție care tinde înspre o formă univocă (de exemplu, proverbul).

• *Esențialitate și dihotomie.* În comunicare, interesul pentru stereotip este evident: el eliberează o formă minimală de informație în vederea unei comunicări maxime, cât mai ample, intenționând, în orice caz, să atingă generalitatea. Deci... esențialul. Stereotipul este un fel de rezumat, sinteza emblematică a unei culturi (clișeu, „l'idée reçue”, pentru Flaubert). Stereotipul este cel care stabilește un raport de conformitate între o societate și o expresie culturală simplificată: promovarea accesoriului, a atributului pînă la esență reclamă consensul socio-cultural cel mai larg.

Stereotipul, ca definiție a Celuilalt, este enunțul unei cunoașteri minimal-colective, care se consideră valabilă, indiferent de momentul istoric. Stereotipul nu este polisemic: în schimb, el are un pronunțat caracter policontextual, fiind reutilizabil în orice moment. Să menționăm și faptul că, dacă ideologia se caracterizează, între altele, și printr-o confuzie între normă (morală, socială) – discurs, atunci stereotipul este o confuzie reușită și, prin aceasta, utilă.

În fapt, stereotipul impune, implicit, o ierarhie constantă, o dihotomie reală a lumii și a culturilor. A spune despre un francez că este băutor de vin reprezintă un stereotip, eventual un autostereotip, dacă afirmația aparține unui francez. Așadar, respectiva autodefinire se opune primordial și esențial celei a englezului băutor de ceai sau a germanului băutor de bere. Opoziția semnalată vizează stabilirea unei ierarhii favorabile francezului, dinspre perspectiva culturii franceze. Credeți că este un exemplu simplist? Doar dacă pierdem din vedere ceea ce Maurice Barrès, unul dintre maeștrii prozei franceze, scria într-o anume epocă, în micul său roman de succes *Colette Baudoche*, opunînd în mod sistematic cultura franceză (mai precis, lorenă) și cultura „prusacă”, adică latinitatea (civilizația, în optica scriitorului și a publicului vizat) și germanitatea (barbaria).

Așadar, stereotipul se impune prin opoziție, antitetice fiind prin simpla lui enunțare: el dovedește ceva în chiar timpul enunțării. Prodigioasă elipsă a spiritului, a raționamentului, stereotipul reprezintă o „petitio principii”: el arată (și demonstrează) ceea ce trebuia demonstrat. Nefiind doar semnul unei culturi blocate, stereotipul descoperă o cultură tautologică, repetitivă. Rezultă de aici că orice abordare critică este exclusă, în favoarea unor afirmații de tip esențialist și discriminator.

• *Confuzia dintre Natură și Cultură.* Este necesar să observăm felul în care se elaborează definiția vehiculată prin stereotip. Ea operează o (con)fuziune

între două ordine de fapte distincte, însă complementare : Natura și Cultura, A fi și A face. Nimic surprinzător în ponderea registrului fiziologic care servește enunțarea, producerea unui stereotip (nasul coroiat al evreilor, dinții foarte albi ai negrilor etc.). Natura justifică, girează o situație culturală : au nasul coroiat, de aceea „ei” ne iau banii ; zîmbetul celorlalți descoperă niște dinți foarte albi, deci trebuie crescuți în colonie. Natura Celuilalt explică și cultura acestuia ; felul său de A fi explică felul său de A face (inferior) și felul de A face (superior) al Eului care enunță. Stereotipul întreține confuzia tipică a ideologiei dintre descriptivism (discursul : „acel popor este...”) și normativ (norma : „acel popor nu știe...” „nu poate...”). Descriptivismul (atributul fizic) se confundă cu normativul (inferioritatea celui popor, a acelei culturi). Ideologia rasistă, cu multiple variante, se bazează pe o falsă demonstrație – a inferiorității fizice, intelectuale sau pe anormalitatea Celuilalt (în raport cu o normă dată de un emițător și considerată superioară).

Evident, aceste câteva considerații aparțin științelor umane, mai mult decît literaturii. Într-un anume fel, ele iau parte la o problematică în același timp circumscrișă literaturii generale (stereotipul ca raport între expresia literară sau paraliterară și societate) și literaturii comparate. Însă lucrările de imagerie literară, mai precis, culturală, au meritul de a teorienta gîndirea literatului înspre problemele de ordin social și cultural care își au propria poziție în studiile de literatură generală (cf. optica unui istoric al mentalităților, profitabilă din perspectiva literaturii : Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979).

Revenind la definiția imaginii ca parte a unui text, comunicare parțial programată, putem distinge, teoretic, trei componente ale imaginii sau trei niveluri de studiu imagologic. Pentru a fi cît mai expliciti, le vom prezenta în ordinea crescătoare a complexității lor : cuvîntul, relația ierarhizată, scenariul.

De la cuvînt la imagine

Ca prim element constitutiv al imaginii, identificăm un grup mai mult sau mai puțin larg de cuvinte care, într-o epocă și o cultură date, permite difuzarea mai mult sau mai puțin imediată a unei imagini despre Celălalt.

Examenul unui lexic

În text, cuvintele, constelațiile verbale, relațiile lexicale și cîmpurile semantice formează un arsenal afectiv și noțional mai mult sau mai puțin comun scriitorului și publicului cititor. Remarcăm prezența cuvintelor-cheie și a cuvintelor-imaginate, alături de o dublă ordine lexicală (care trimite la problematica, deja

abordată, a traducerii): cuvintele care provin din țara observatoare, folosite în definirea țării observate, și cuvintele din limba țării observate, limba-sursă, transpuse – fără traducere – în textele țării observatoare, în limba-țintă. De asemenea, în imaginarul acesteia...

Pentru a ilustra primul ansamblu, utilizând imaginile franceze despre Spania, putem cita, la întâmplare: „mândrie”, „onoare”, „pasiune”, „gelozie”, „lene” – termeni folosiți de secole în codificarea tipului spaniol „văzut” prin și în cultura franceză. Un astfel de lexic poate declanșa studiul diacronic (durata lungă a istoricilor), începînd din secolul al XVII-lea, chiar dincolo de acesta, și poate oferi detalii precise despre prezența, natura și funcția spaniolului imaginat, transpus în imaginar, deci în cuvinte, intrat într-un imaginar francez multiseclar. „Fanfaron”, „lăudăros”, „extravagant”, „sentimental” sînt cuvintele folosite în secolele XVI-XVIII.

Identificarea acestor cuvinte, integrarea lor în relații lexicale sau trasarea, pornind de la ele, a unor izotopii reprezintă cîteva posibilități de a pătrunde în imaginarul social, subiectul discuției noastre. Cercetarea va fi cu atît mai benefică (și mai comparatistă) atunci cînd se au în vedere cuvintele traduse, întrucît acestea transportă și semnifică o realitate străină absolută, ca element inalterabil de alteritate: „hidalgo”, „fandango”, „sombrero” (deși există un echivalent posibil) sau „castagnettes”, „mantilles”, cuvinte asupra cărora hispanitatea își păstrează autoritatea. De amintit, cu această ocazie, și italianismele despre care vorbește Roland Barthes apropo de publicitatea alimentară (*Communication*, 4).

Scriitura alterității

Deoarece ne ocupăm de scriitură și alteritate, este important să avem în vedere tot ceea ce permite diferențierea (Celălalt opus lui Eu) sau asimilarea (Celălalt asemănător, puțin diferit de Eu).

• *Diferențiere sau asimilare.* În ultimul caz, vedem tot ceea ce un studiu cu punctul de plecare în lexic poate obține dinspre noțiuni operatorii precum izotopia și, în general, dinspre toate categoriile de comparații care permit trecerea de la o serie la alta, adică toate echivalențele posibile. „Echivalența” ne reamintește problemele abordate în analiza traducerii. Imaginea este o traducere a Celuilalt, dar și o auto-traducere.

Reluînd exemplul vocabularului francez despre tipul spaniol, este evident că, între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, orgoliul, gelozia, lenea, romanescul (apropiat de nebunia donquijotescă) se opun, punct cu punct, unei „imagini” franceze fondate pe măsură, rezervă, sîrguință, rațiune. Dacă recunoaștem că

aceste cuvinte există în grade foarte diverse în literatura spaniolă, descoperim două realități fundamentale: pe de o parte, rolul de mediație culturală și simbolică pe care îl pot deține literatura și, în general, arta în elaborarea imaginilor, oricât de simple; pe de altă parte, importanța contextului cultural, deoarece cuvintele respective nu au nici aceeași valoare, nici aceeași funcție, ele compunând o auto-imagine (ziceri ale spaniolilor, pentru „uz intern”) sau o hetero-imagine (ziceri despre spanioli, dinspre un francez).

• *Determinarea ocurențelor.* În textul studiat, analiza lexicală trebuie să reperițe urmele de iterare, de repetiție, ocurențele și manifestările automatismelor în alegerea vocabularului privitor mai ales la marcarea locurilor (spații externe, cum vom vedea în continuare) și a timpului (surprinderea cronologică, istorică sau anacronică a Celuilalt). De asemenea, se va avea în vedere surprinderea din exterior și din interior a Celuilalt, alegerea onomastică (atenția acordată prenumelor, anumitor nume frizând caricatura, de exemplu, prin sonoritate), tot ceea ce, la nivel de cuvânt, permite un sistem relațional, corelarea între Celălalt și Eu. Este util să remarcăm adjectivizările (pozitive, negative) și principiile de formare și distribuire care facilitează înțelegerea anumitor procedee de calificare. La fel, vom sublinia procesele care permit trecerea de la necunoscut la cunoscut sau invers (vezi capitolul precedent) efectele de îndepărtare, de exotizare, de naturalizare, anexare, excluziune sau marginalizare.

• *Un repertoriu de imagini și de idei.* La acest nivel, imaginarul înspre care trimit, în cuvinte, imaginea și lexicul figurativ reprezintă un tip de repertoriu, un dicționar în imagini: este un instrument noțional și afectiv în posesia uneia sau a mai multor generații, clase sociale și, eventual, comun mai multor componente socio-culturale, sau „opinii”. Așadar, ceea ce purta numele de „istorie a ideilor” este aici o istorie de cuvinte și imagini.

Un anume cuvânt trimite, prioritar, la o opțiune religioasă, politică, filosofică, antrenând efecte cumulative și interșanjabile: este preocuparea ideologiei. Cine ar putea, dintre comparatiști, să precizeze moștenirea literară și ideologică de peste câteva decenii a unor cuvinte precum „gulag” sau „Shoah”, în Occident? „Cruzimea” spaniolă, atribut ridicat la rangul de esență, a servit nediferențiat (dar cu impact diferit, în funcție de epocă și de context) atât opiniei protestante – în secolul al XVI-lea, cât și lui *honnête homme* în secolul al XVII-lea, filosofului și enciclopedistului din veacul următor, romanticului exotic – în secolul al XIX-lea – și democratului antifranchist din secolul nostru. Imagologia poate fi un auxiliar activ pentru istoria ideilor, însă doar pînă la un anumit punct, întrucît aici nu se pune problema reperării unor concepte sau noțiuni prezente

în sisteme filosofice sau politice; dimpotrivă, sînt căutate ideile și sentimentele grupate, familiile de opinie cu contururi mai mobile.

• *Cuvinte, idei, fantasme.* Se observă că asemenea identificări pot fi de folos analizei discursului critic – de exemplu, în cazul receptării (cf. capitolul 3) –, deoarece, într-o oarecare măsură, textele respective pot fi considerate imagini, iar anumite elemente lexicale pot corespunde unor procese de semantizare mai puțin complexe. Cuvîntul despre care vorbim aici nu este, prin natură și prin funcția lui, foarte departe de stereotip. El poate genera reflexe semantice mai ales univoce: ceea ce, mai devreme, numeam decodaj mai mult sau mai puțin imediat. Vom discuta deci în special despre cuvintele-cheie, autentificate în istorie, printr-un proces plurisecular. În cazul cuvintelor-fantasme, efectele sînt mai complexe, deoarece semele virtuale sînt mai numeroase, desemnînd cîmpuri semantice vaste, de unde și decodajele mai puțin univoce sau mecanice. Cuvîntul-fantasmă nu servește doar în comunicarea prin limbaj, ci și în parcursul oniric și în comunicarea simbolică. Cităm, la împlinire, cuvinte precum: „harem” („visul tuturor liceenilor” spune Flaubert în *Dicționarul* său), „odaliscă”, „deșert” – ale căror efecte (global denumite exotice) contribuie la elaborarea unui altundeva oriental, și a unui „Orient creat de Occident”, cum spune sub titlul lucrării lui Edward Saïd (*L'Orientalisme*, Le Seuil, 1980). Într-adevăr, cuvintele-fantasmă își merită numele, pentru că sînt istorii posibile, scenarii virtuale, deci „mituri”, istorii potențial mitice, în orice caz, în măsură a susține o mitologie colectivă sau individuală.

Cuvîntul între stereotip și mit

Ideea pe care am avansat-o nu rămîne fără consecință într-un studiu de natură aparent lexicală. Să amintim cîteva cuvinte care pendulează între vocabularul critic și definiția sumară a caracteristicilor culturale: homeric, picaresc, faustic, voltairian, kafkian... Se pare că, în planul reprezentării și al comunicării, o parte din imaginarul nostru social și cultural oscilează între noțiunile stereotipe și stereotipurile dotate cu un bagaj intelectual și afectiv virtual, care poate fi dezvoltat în istorii, deci în serii de cuvinte ce deschid înspre imaginar posibilitățile discursului, ale scenariului, apropiindu-se în acest fel de mit. În atare condiții, stereotipul este un mit care nu are sau nu mai are nici istorie, nici scenariu, un mit sau un element discursiv degradat ori în așteptarea dezvoltării în scenariu. „Un Don Juan” este un stereotip care așteaptă o istorie și o pedeapsă, oricare ar fi, altfel mitul decade la nivelul denumirii stereotipe. Nu vom fi niciodată surprinși să vedem că limbajul simbolic numit imagine se întîlnește cu mitul, un alt limbaj simbolic. Ne vom aminti de această întîlnire în capitolul 6, dedicat miturilor.

Imaginea este, la început, un vocabular fundamental, care ajută reprezentarea. Vorbim despre trecerea de la un inventar care poate fi exploatat prin metodele analizei în serie și cantitative (statistice) ori prin cele ale analizei de conținut (ceea ce evidențiază limitele unui astfel de abordări, în literatură) înspre examenul producerii textului. În prezent, trebuie să vedem în ce fel raporturile între Eu și Celălalt se transformă în conștiință enunțiativă, cum spune Michel Foucault în *Histoire de la folie à l'âge classique*. A urmări scriitura acestui Eu înseamnă a urmări logica imaginarului și discursul asupra Celuilalt, într-o grilă evident antropologică. Autorul cărții *Tropice triste* – cititor pasionat de mituri, care, mai mult ca oricine, a practicat o metodă structurală sau structuralistă – Claude Lévi-Strauss – poate de asemenea constitui un punct de sprijin în revelarea structurilor, a „pachetelor de relații”. (Formula se poate aplica imaginii.) Dar, date fiind raporturile de forță pe care le presupune orice relație cu Celălalt, trebuie să precizăm că este vorba despre relații ierarhizate.

Imaginea sau relația ierarhizată

Este necesar să identificăm principalele opoziții care structurează textul imagotipic. Simplificînd, reținem: Eu – narator – cultură de origine *versus* Celălalt – personaj – cultură reprezentată. Urmează să izolăm elementele care structurează textul, deci imaginea, unitățile tematice, poziția și funcția elementelor decorative, pauzele descriptive, secvențele unde se găsesc, împreună, elementele catalizatoare ale imaginii. Preluînd succesiunea de preocupări existente și în antropologia structurală, analiza se îndreaptă înspre cadrul spațio-temporal (spațiul străin și timpul unde este „văzut” Celălalt, cînd Eul scrie); apoi, ea va studia sistemul de personaje, în cele din urmă textul fiind citit ca un „document” antropologic.

Cadrul spațio-temporal

Vom analiza procedeele de organizare și reorganizare a spațiului străin: modalitățile de determinare spațială, dihotomiile originare ale visării declanșate de spațiul străin (înalt *versus* jos, mișcări epifanice, ascensionale *versus* mișcări de cădere sau catamorfe, coborîri simbolice...); cuplurile opoziționale și transcrierea lor literară (nord *versus* sud, oraș *versus* sat, spațiu urban *versus* spațiu rural, natural, îndepărtat *versus* familiar...), toate principiile din decupajul spațiului privilegiînd, ori de cîte ori există ocazia, opoziția Eu (și substituenții săi în cultura observatoare) *versus* Celălalt.

Adesea, spațiul este preluat, scris în conformitate cu un proces de mitizare. Într-o imagine culturală – de exemplu, spațiul mitic la Mircea Eliade – spațiul nu este nici continuu, nici omogen. O gândire „mitică” valorizează locurile, izolându-le pe unele, condamându-le pe altele; ea conferă anumitor locuri funcția de spațiu de apartenență pentru Eu și pentru colectivitatea aleasă și formează astfel un *cosmos* armonios, în timp ce alte porțiuni preiau ca funcție negativă *chaosul*, variantă pentru spațiul-infern. Merită un plus de atenție relațiile care se instaurează între spațiu și corpul personajelor, înscrierea personajului în spațiu și folosirea acestuia de către corp (noțiunea de *proxemie*, cf. Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Le Seuil, 1971), astfel încât spațiul „exterior” poate deveni un izomorfism pentru spațiul interior (personajul, Eul narator), după cum și spațiul străin poate reproduce și semnifica un peisaj mental. Există, cel puțin în plan metaforic, diferite raporturi între spațiul geografic și cel psihic. Detaliind, vom căuta să înțelegem principiile de distribuire a elementelor spațiale: locurile valorizate (praguri, frontiere, falii, iminență...), zonele investite cu valori pozitive (*locus amoenus*, de exemplu) sau negative (cercul infernal sau tragic), tot ceea ce permite simbolizarea sau poetizarea spațiului (Mircea Eliade ar spune „sacralizare” în raport cu un spațiu „profan”). Imagologia devine astfel o topologie generalizată și diferențială.

Tot ceea ce am spus despre spațiu este valabil și pentru timp. După marcarea indicațiilor cronologice, a datelor – când există – vom urmări semnalele care pot apărea ca mitificări ale timpului, un timp al Celuilalt și timpul în care se înscriu raporturile dintre Eu și Celălalt. Știm că, atunci când există, stereotipurile au rolul de a conferi textului o deschidere acronică. Trebuie să reținem orice mișcare de întoarcere în timp și istorie, de transpunere în durată euforică, opusă momentelor dysforice. În text, pot coexista atât timpul linear, ireversibil, non repetitiv, progresiv și finalizat de Istorie, cât și timpul ciclic, reversibil, repetitiv și ritualizat al imaginii (și al mitului...). Incursiunea în timpul mitic atrage textul înspre un *in illo tempore*, spre o vîrstă de aur.

Sistemul personajelor

După caracterizarea morfologică, a elementelor în care se enunță alteritatea (trăsături fizice, gesturi, vorbire...), ce ține, la un prim nivel, și de studiul lexical, vom identifica acele elemente care, uneori, sînt de natură mai mult pulsională decît rațională, adică acele *a priori* posibile care determină elaborarea imaginii unui personaj și linia de demarcație dintre personaje sau dintre Eu și personaje. Vom fi deci atenți la fiecare procedeu de includere și excludere, la alegerea personajelor masculine și feminine, la stabilirea genului (masculin/feminin) în funcție de apartenența politică și culturală, spre exemplu. Trebuie

subliniat sistemul de calificare diferențială care permite formularea alterității prin intermediul unor perechi opoziționale: sălbatic *versus* civilizat, barbar *versus* cult, om *versus* animal (ființa umană *versus* animalizată), adult *versus* copil (sau ființă infantilizată), ființă superioară *versus* inferioară. Vom observa cum unele structuri pot intersecta principiile de scriere, de nominalizare, transformându-le în principii de dominare simbolică.

Textul ca document antropologic

Avem în vedere examinarea sistemului de valori aparținând Celuilalt, expresiile culturii sale, în sens antropologic, ceea ce permite descrieri mai mult sau mai puțin largi sau secvențe narative: practicile artistice, religia, muzica, vestimentația, bucătăria etc. Oricine este interesat de imageria iberică știe că mediul, hanul (*la venta*), bucătăria constituie elemente importante ale imaginii respective. La acest nivel de lectură, avem de a face cu un tip de contrasens literar, voit și asumat: a căuta ceea ce textul, citit ca mărturie, ca sumă de informații spune despre Celălalt. Textul literar este studiat aici ca proces narativ, descriptiv și cognitiv, în care trebuie să reperăm atât ceea ce se spune, cât și ceea ce rămîne trecut sub tăcere.

Imaginea ca scenariu

Descrierea textului și analiza structurilor au desființat orice perspectivă istorică și, de asemenea, orice interpretare valabilă. Propunem, ca urmare, o a treia etapă, un moment hermeneutic, uneori uitat, ca și cum demontajul ar fi suficient, iar analiza mecanismelor ar putea ține locul explicării funcțiilor sociale, poetice, simbolice ale textului. Este important deci să confruntăm rezultatele analizei lexicale și structurale cu datele oferite de Istorie. Acestea pot fi de natură politică, diplomatică și chiar economică, și corespund epocii contemporane cu textul: sînt, de asemenea, liniile de forță care ordonează la un anumit moment cultura. Analiza acestora ne permite să aflăm dacă textul este sau nu conform cu situația socială și culturală, și căror tradiții ideologice, culturale, literare, estetice le corespunde (legătura inevitabilă dintre literatură și istorie, mai precis, dintre producerea textului și procesul istoric). Totodată, putem stabili care este imaginarul exploatat și, respectiv, imaginarul vizat. Preferabilă ar fi nu o confruntare simplă, mecanică, între text și context, ci un ocol prin Istorie, în special a mentalităților și sensibilităților. Cu siguranță, acest ocol îndepărtează imagologia de literatura *stricto sensu*. Condiție necesară, nu și suficientă. Căci interpretarea imaginii nu ține numai de istorie. Dincolo de studiul naturii ei poetice, în sensul cel mai neutru (parte dintr-un întreg care este textul literar), ea reclamă un studiu fondat pe datele obținute de antropologia culturală.

De la cuvînt la scenariu : „agregatul mitoid”

Revenim la cuvintele prezentate mai sus ca potențiale scenarii, situate între stereotip și mit. În discursul de închidere a Congresului XIV al SFLGC (Limoges, 1977) (cf. *Mythes, images, représentations*, Didier, 1981, Trames nr. 79), Michel Cadot a lansat ideea (de fapt... sintagma): „agregat mitoid”, legată de expresii cum ar fi „sufletul rus”. Alții au vorbit despre stereotipuri sau sintagme fixe. Or, acestea nu sînt chiar atît de fixe, de vreme ce pot genera povestiri, înlănțuiri de secvențe comparabile cu acelea pe care le-a evidențiat și analizat ca mituri Cl. Lévi-Strauss. Michel Cadot propunea și alte „agregate”: „prostituata cu sufletul bun” sau „metropola – creuzet al ambițiilor”.

Noțiunea de „agregat mitoid” a fost preluată și de Jean-Marc Moura (cf. *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, PUF, 1992), autor care a folosit-o pentru a citi sau explica unele texte imagotipice, consacrate spațiilor lumii a treia – de exemplu, *Désert* de J.-M.G. Le Clézio (cf. *RLC*, 1990/1), desprinzînd trei „invariante” ce compun un posibil „model” (cf. lucrările lui Lévi-Strauss ori, în parte, ale lui Jean Rousset) sau un „scenariu”: euforia primitivă, personajul occidental fascinat și distrugerea lumii primitive.

Reținem termenul de „model” (cf. capitolul 7) cu atît mai mult cu cît imaginea se scrie adeseori pornind de la referințe textuale, de la modele împrumutate din cultura observată, din literatura-sursă. Acest aspect s-a întrezărit și în poetica voiajului (modelele pornind de la care călătorul putea scrie, putea intra în scenă). În cazul călătoriilor în Spania, deci în elaborarea unei imagini, a unui scenariu, cine poate să numească exact modelele romanului picaresc și ale lui *Don Quijote*? (Date fiind numeroasele utilizări ale termenului „model”, considerăm mai propriu termenul „scenariu”).

Acum, imaginea nu mai înseamnă nici rețele lexicale, nici relații ierahizate: ea este o „istorie”, o punere în text pornind de la un dialog între două culturi, două literaturi, două serii de texte (așadar o formă de intertextualitate, cf. capitolul 1), cuvinte-cheie, cuvinte-fantasmă, situații mai mult sau mai puțin codificate, ritualizate, secvențe și teme mai puțin sau mai mult așteptate, „programate”, întrucît ele pot exista mai mult sau mai puțin arhivate, sedimentate în cultura observatoare, în imaginarul acesteia.

Deci, pentru numeroși călători, esești, chiar romancieri, „a povesti” Spania, a începe să scrii despre Spania a presupus adesea alinierea obligatorie, programatică a secvențelor despre han, bucătărie, întîlnirea cu hoții de drumul mare etc. Poate că ați identificat aici și ceva din începutul lui *Carmen* de Prosper Mérimée, antologie spirituală a locurilor comune franceze despre o Spanie în

care femeia fatală (încă diferită de aceea din libretul lui Meilhac și Halévy și din opera lui Bizet) este comparată cu un lup sau, în lipsă, cu o felină la pîndă...

Învestirea simbolică și intertextualitatea

Există într-adevăr o investire simbolică, o „împlinire” (*Erfüllung*), în sensul în care Freud preia termenul pentru a vorbi despre vis (împlinirea dorinței), a cuvintelor, a secvențelor pentru compunerea unui scenariu, unde important este să găsim logica. În rescrierea pe care o operează, imaginarul imagotipic, nu urmărește orice text străin, orice scenariu prestabilit. În acest punct, mecanismul intertextualității trebuie observat cu sprijinul comparatisticii (sau al raportului de forță existent între culturi). Textele culturii observate ce servesc drept scenariu reprezintă referințe culturale, „autorități” cel mai adesea. Scriitorul care le alege ascultă de reflexele culturale, de orientările de lectură comune majorității membrilor din cultura observatoare. Acestea reprezintă, uneori, alegerile unei generații, ale unei școli sau ale unui curent... Explicația rezidă, câteodată, într-o „ecuație personală” a scriitorului (cuvinte deja folosite pentru călător) sau în ceea ce am numit mit personal. Într-o lucrare devenită clasică, *Psychanalyse de Victor Hugo* (A. Colin, 1972), Charles Baudouin a arătat cum imaginile despre Spania reținute de poet sînt marcate atît de imaginea tatălui, general al lui Napoleon în Spania, cît și de șederea tînărului Victor în Madrid la o vîrstă decisivă.

Imaginarul și logica lui de investire simbolică – principiile motorii ale producerii scenariului – vor reactualiza secvențe, planuri, fragmente de text care vin dinspre străinătate înspre cultura observată, traducătoare și arhivantă. Intertextualitatea despre care vorbim, depășind funcționalitatea internă a unui text, reprezintă o posibilitate de a înțelege cum și de ce un anumit text străin a putut deveni, într-o cultură, pentru un anumit scriitor, obiect literar și cultural singular, un instrument de comunicare simbolică. Istoria culturală și literatura comparată sînt în măsură a ne oferi cîteva răspunsuri pentru aceste întrebări.

În cele din urmă, trebuie să precizăm o evidență: textul imagotipic, imaginea în general servesc în și pentru societatea a cărei expresie fugitivă și fragmentară sînt. Imaginea Celuilalt ne va ajuta să scriem, să gîndim, să visăm... altfel. Așadar, imaginea Celuilalt, pînă la alegerea scrierii scenariului, întreține diferite raporturi cu un anumit stadiu al societății și cu o anumită cultură. Deși punerea în relație a romanului *Le Silence de la mer* de Vercors cu o Franță sub ocupație pare simplistă, există și situații mai complexe sau raporturi mai puțin univoce.

Dialogurile dintre culturi – obiectul literaturii comparate – nu sînt în mod obligatoriu și schimburi fructuoase. Termenii de raport și relație, atît de frecvent folosiți, se impun a fi reexaminați. Și subliniem faptul că imaginea are meritul

de a determina o regîndire a vocabularului comparatist de bază. În fapt, există raporturi sau schimburi uni- ori bilaterale, univoce sau reciproce. Această distincție impune luarea în calcul a atitudinii de bază legate de străinătate, într-un ansamblu care constituie ceea ce am putea considera „model” sau „sistem simbolic”, acesta organizînd, conform unor modalități complexe, scenariul numit text literar (cf. și capitolul 8).

Atitudinile fundamentale sau modelul simbolic

• *O primă atitudine fundamentală: mania.* Realitatea străinătății este considerată de scriitor sau de grup ca fiind întru totul superioară culturii observate, culturii de origine. Această superioritate afectează parțial sau complet cultura străină observată. În cultura de origine, o consecință vizibilă este considerarea ei ca inferioară de către scriitor sau grup. Valorizării pozitive a străinătății îi corespunde o viziune negativă, depreciativă asupra culturii de origine. Există într-adevăr o „manie”, iar reprezentarea străinătății se revendică mai mult dintr-un „miraj” decît dintr-o imagine. Anglomania filosofilor francezi în secolul Luminilor se explică, în mare parte, prin conștiința unei superiorități engleze și a unei inferiorități franceze, chiar a unei lipse (mai puține libertăți, mai puțină toleranță). Aceeași explicație e valabilă și pentru „rusomanie” (studiată de A. Lortholary, *Les Philosophes du XVIII^e siècle et la Russie. Le mirage russe en France au XVIII^e siècle*, Boivin, 1951), care pleacă de la o valorizare unilaterală a unor imagini precum aceea a lui Petru cel Mare sau a Ecaterinei a II-a. Hispanomania unor romantici francezi merită a fi studiată în paralel cu evadările exotice în timp și spațiu (un exotism particular), finalizate în supraevaluarea Spaniei cavalierești ca spațiu social-burghez dezamăgitor („mal du siècle”, îndemnul lui Guizot*: „Îmbogățiți-vă...”). La fel, mirajul castilian (sau roman) – prezent, de exemplu, în teatrul lui Montherlant – poate fi pus în relație cu disprețul pentru formele de viață modernă și democratică.

• *O a doua atitudine fundamentală: fobia.* Aceasta reprezintă inversul celei dintîi: realitatea străinătății este considerată inferioară în raport cu superioritatea culturii de origine. Existînd „fobia”, mirajul afectează de această dată cultura de origine. Germanofobia din Franța (analizată de Claude Digeon, în *La Crise allemande de la pensée française [1870-1914]*, PUF, 1959, probabil unul dintre cele mai frumoase exemple de inventivitate comparatistă în materie

* François Guizot (1787-1874), om politic francez – ministru de interne, ministru al instrucției publice, ambasador la Londra – favorabil „afacerii căsătoriilor spaniole”, a cărei politică internă privilegia marea burghezie, sfătuită să se îmbogățească prin muncă și prin economie, amplificînd astfel starea de nemulțumire din rîndul maselor (n.t.).

de titlu) are drept corolar un „miraj” latin opus barbariei germanice. Or, inferioritatea este reală de vreme ce au existat retragerea și anexarea de teritorii. Rezultă deci o determinare lipsită de logica reprezentării, efortul ideologic venind în sprijinul imaginarului (sau invers) pentru constituirea unei imagini pozitive a Franței în fața Prusiei, prima fiind deținătoarea valorilor prezentate și definite *a priori* și esențial superioare, ca, de exemplu, în romanele lui Maurice Barrès. „Nordomania” anumitor elite hispano-americane, denunțată cu talent de eseistul uruguayan José Enrique Rodó, se explică prin contextul creat de o politică (re)simțită ca agresivă din partea Statelor Unite și care se încheie cu înfrângerea Spaniei în 1898 și cu ocuparea de către Statele Unite a coloniilor spaniole (Cuba, Puerto Rico și Filipinele).

• *O a treia atitudine fundamentală: filia.* Realitatea străinătății este văzută, judecată pozitiv, astfel încât ea se înscrie în cultura observatoare, privită ea însăși ca pozitivă și complementară culturii observate. „Filia” reprezintă singurul caz de schimb real, bilateral. Înțelegem că esențial este să nu o confundăm cu „mania”. În timp ce prima trăiește din împrumuturi (fie că este vorba despre idei, vestimentație, fie că ne gândim la anglomania „dandy” – termen netradus deoarece, în cultura franceză, judecată ca inferioară, negativă, nu poate exista un echivalent), filia este alimentată din cunoașteri și recunoașteri reciproce, din schimburi critice și dialoguri de la egal la egal. Aculturației mecanice pe care o implică „mania” i se opune adevăratul „dialog între culturi” dezvoltat de „filie”. În timp ce „fobia” presupune eliminarea, moartea simbolică a Celuilalt, „filia” încearcă să impună un traiect dificil, exigent, care trece prin sentimentul recunoașterii Celuilalt, trăind alături de Eu, în fața Eului, nici superior, nici inferior, singular, de neînlocuit. Dacă avem în vedere meditațiile morale propuse de Emmanuel Levinas, atunci filia îl privește pe Celălalt, descoperă că acesta are un „chip”, întrucât privirea îndreptată asupra aproapelui se întoarce asupra sinelui, iar privirea asupra sinelui trece și prin celălalt. Celălalt, în filie, este însuși aproapele, un Celălalt care nu poate fi conștientizat decât în termenii eticii.

• *O a patra posibilitate?* Ar părea că există și un al patrulea caz, în care spre exemplu, fenomenul de schimb, de dialog este desființat, făcând loc altor ansambluri, noi, care să unifice sau să reconstruiască unitatea pierdută: panlatinism, pangermanism, panslavism, dar și cosmopolitism, diferite internaționalisme, în care e mai greu să stabilim orientările pozitive sau negative. În cazul ansamblurilor unificatoare (*pan-*), este evident că relațiile sînt pozitive, între cei de aceeași limbă (germană, slavă, latină...). Însă familia latinilor se consideră „pozitivă” pentru a se opune germanilor, priviți ca negativi. Știm

foarte bine ce a însemnat pangermanismul din anii '30... Astfel de fobii se reconstruiesc la o scară mai largă decît cea a unui singure țări.

În cazul cosmopolitismului, atitudine remarcabilă prin deschidere și generozitate, trebuie să observăm fenomenul din punctul de vedere al istoriei: cosmopolitismul Luminilor presupune o „filie” între elite și un centru pozitiv: Parisul (*Europa franceză*... cum spune titlul unei lucrări, devenită clasică, de Louis Réau. În rest (de exemplu, Europa meridională), găsim (sau așa percepem) tenebrele fanatismului și chiar am putea adăuga o anumită „demomanie” (totul pentru popor, fără popor...). Trebuie deci să avem rețineri în fața unor astfel de schimbări, adesea prezentate în manifestările lor parțiale, dar și părtinitoare.

Să luăm în discuție și ipoteza următoare: nu doar cultura străină este percepută ca negativă, global, ci și cultura observantă. De exemplu, cazul unui scriitor gen Céline: cultura străină se preschimbă în virtej antisemit. Totodată, cultura observantă, franceză, nu rămîne pozitivă: ea este negativă din cauza mediocrității ei de fond, burgheză, fiind văzută ca „iudaizată”. Un singur aspect pozitiv se mai oferă dezvoltării (urmînd studiile dedicate scriitorului), anume discursul, delirul verbal care-și face drum între două abisuri, al disprețului și al urii, rezultînd un demers ce va fi calificat, la alegere, drept genial, paranoic sau schizofrenic.

Dat fiind caracterul său mai puțin singular, este interesant să reținem că unii socio-lingviști nu ezită să evidențieze un comportament schizofrenic în situațiile de bilingvism neasumat sau greșit asumat (limba și cultura Celuilalt sînt disprețuite, însă acest dispreț se întoarce asupra limbii și culturii considerate de origine). Un astfel de exemplu demonstrează varietatea de prelungiri și domenii circumscrise imagologiei.

Domenii ale imagologiei

Am subliniat deja interesul trezit de imagologie pentru schimburile culturale, pentru literatura de călătorie, traduceri și pentru fenomenul receptării (cf. capitolele 2 și 3). Să adăugăm aici și studiul literar al tipurilor străine.

Tipuri literare

Este vorba despre o parte a imagologiei care poate fi considerată ca variantă de studiu tematic (cf. Simon Jeune, *De Graindorge à Barnabooth: les types américains dans le roman et le théâtre français [1860-1917]*, Didier, 1964, sau: Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Payot, 1973). În fapt, e preferabil să distingem între tipul social, tipul literar, figură și personaj, pentru a atinge „temele”, problemele de

ordin politic și social. În acest fel, putem închide cercul: de la examenul raporturilor dintre societate și literatură pînă la examinarea literaturii ca mijloc, expresie mai mult sau mai puțin mediată a problemelor sociale, politice, morale... Descoperim astfel o schemă circulară simplă pe care o vom relua mai târziu (cf. capitolul 8): societatea și culturile străine furnizează materialele (tipuri, imagini), iar literatura le „poetizează” sau le problematizează pentru a le oferi apoi înspre lectură, interpretare și, desigur, imaginar. Prin urmare, vom urmări să distingem ceea ce ține de ideologie (raporturi literatură – societate), de convenția literară (importanța formei în funcție de ceea ce discutăm: eseu, ficțiune, personaj românesc sau teatral, evitînd astfel reconsiderarea unor texte diferite) și de universul oniric prezentat și reprezentat în funcție de moment, de societate etc. (nivelul imaginarului social).

Imagologie și identitate

Există multiple domenii de studiu și arii de interes care pot beneficia de sprijinul imagologic: de exemplu, problemele referitoare la identitate, unde se încadrează și problematica statutului și a imaginii despre Celălalt. Orice literatură interesată de bazele propriei identități, chiar prin intermediul ficțiunii, vehiculează, pentru a se construi și pentru a se exprima, imagini ale Celuilalt (celorlați): speculativul se transformă în specular. Literaturile țărilor colonizate, din cele două Americi și din Africa, sînt fie direct, fie indirect vizate de aceste probleme: America *versus* Europa, „Lumea Nouă” *versus* Lumea Veche, fostă colonie *versus* metropolă europeană, „creoli”, *criollos* sau *crioulos* europeni din coloniile spaniole și portugheze – europeni din metropole, indigeni aculturați – colonizatori (cf. Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI^e – XVIII^e siècle*, Gallimard, 1988) sau europeni – „bunul” sau „răul” sălbatic: (cf. T. Todorov, *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*, Le Seuil, 1989 *).

Imagologie și exotism

Orientalismul, acel Orient atît de visat de Occident, expresiile literare și artistice respective, ideologia sau imaginarul lui, după caz, și exotismul sînt cîteva aspecte în care imagologia află importante teme de meditație (cf. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, 1992). În general, exotismul – ca sumă de procedee de scriere – poate fi studiat atît urmărind literatura cel mult tolerat (de exemplu, din colonii), cît și muzica, opereta, artele plastice, teatrul etc.

* Pentru ediția în limba română, vezi T. Todorov, *Noi și ceilalți*, traducere de Alexandru Vlad, Institutul European, Iași, 1999 (n.t.).

În diverse forme, exotismul evidențiază strategii de scriere surprinzătoare prin constanță:

- 1) fragmentarea spațiului (pentru a trăi din plin deliciile depărtărilor: palmieri, plaje, colțuri de natură foarte pitorești pentru cultura care privește);
- 2) teatralizarea, consecință a primului fenomen (scene, tablouri care transformă natura și cultura Celuilalt în spectacole, demascând astfel distanța dintre observator și metamorfoza Celuilalt în figurant, cel mult tolerat);
- 3) sexualizarea, care permite dominarea Celuilalt, stabilirea unor relații tulburi și complexe: spațiile haremului, ale plăcerilor artificiale.

Orientul propune o posibilă sau doar visată transgresiune a interdicțiilor occidentale (homosexualitate, poligamie – permise pe meleagurile „Asiei languroase” *dixit* Baudelaire, „prințese îndepărtate”, îndrăgite de Edmond Rostand și de Sarah Bernhardt, „Baia turcească” pictată de Ingres, cu cele douăzeci și trei de odalisce, loc-paradigmă pentru toate fantezmele sexuale). Dar, „oriental” fiind, acest exotism este înainte de orice expresia absolutei antiteze: Occidentul. Un Occident antinomic, Orientul reprezintă de fapt un Occident inversat: nu rațiunea, ci pasiunea, miraculosul, cruzimea, nu progresul ori modernitatea, nu imediatul apropiat, cotidianul, ci îndepărtările încântătoare, edenul pierdut sau paradisul regăsit. Spațiul oriental nu accedea la calitatea de spațiu neutru sau similar celui occidental: fie opereta lui Mamamouchi, fie seraiul lui Baiazid. Totuși, în chiar momentul când un orientalism de bazar triumfa în Franța anilor '20 (*Atlantida* lui Pierre Benoit), când imperialismul nu-și spusese încă ultimul cuvânt (*l'Enquête aux pays du Levant*, M. Barrès), un orientalist, Louis Massignon, își publică teza despre misticul persan Al Hallaj. Departea de a se mulțumi cu incompatibilitatea dintre culturile din Orient și Occident, autorul va încerca să favorizeze întâlnirea dintre ele, ceea ce a numit „întususcepția lor reciprocă”. „Pentru a-l înțelege pe Celălalt, nu trebuie să-l anexezi, ci să-i fii gazdă*.” Iată o frumoasă lecție de imagologie, un sfat care, și astăzi, își păstrează valabilitatea.

Imaginar și istorie a imaginației

În teza sa (*Contre la décadence: histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, 1987), pornind de la literatura franceză, Pierre Citti deschide perspective noi pentru literatura generală și comparată (cf., spre exemplu, capitolul 10: „Sisteme de imagini naționale”). Autorul propune și

* Precizăm că termenul din original, *hôte*, poate desemna atât gazda, cât și oaspetele (n.t.).

cîteva interesante precizări metodologice, preferînd „imaginație” pentru „imaginar”: „sufixul de acțiune marchează mai bine dinamismul reprezentărilor”. Scopul pe care istoria imaginării intenționează să-l construiască este de „a degaja acțiunea factorilor imaginari în istorie”. Este vorba despre analiza „condițiilor reprezentării”, implicînd aici patru termeni: cine reprezintă și este reprezentat (echivalentul unui text sau al unui mesaj); cine primește reprezentarea (deci receptorul), instanța care o produce (deci emițătorul) și „cine garantează legitimitatea reprezentării”, cine stabilește „reprezentabilul și ireprezentabilul”. Așadar o nouă dimensiune de studiu: „A separa ceea ce autorizează reprezentarea și ceea ce o compromite”. Noțiunile de „garanție”, de „autoritate” formează unul dintre fundamentele metodologice ale studului. Este interesant să reținem că prin „imaginație” procesul creator este reintrodus în literatură („efortul” imaginației, „actul”), făcînd posibilă reconcilierea dintre istorie și poetică; în sfîrșit, prin „faptul de imaginație”, o anumită „realitate”, „reală” și de același rang cu „realul”, este luată în considerare pentru o nouă istorie a literaturii. Aceste perspective sînt într-adevăr importante, după cum vom vedea (cf. capitolul 8). Imaginarul rămîne totuși în cadrul comparatisticii o noțiune și un nivel de reflecție indispensabile.

Întîlnirea critică

Principalele atitudini pe care le putem adopta pentru a da răspuns unor probleme politice mai mult decît literare găsesc în critica literară o exemplificare neașteptată. Invitat să definească ce poate însemna critica pentru un literat (*Faire de l'Histoire*, II, Folio), Jean Starobinski începe prin a vorbi despre „întîlnire”. Autorul evoca dialogul dintre două subiectivități, care nu trebuie să uite „distanța”, evitînd astfel să cadă în parafrază admirativă ori în discurs plat. Un atare limbaj, propriu și comparatistului care discută relațiile internaționale, nu-l poate surprinde pe cel care a citit *La Relation critique*, două volume reunite sub titlul *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961-1970.

Urmărind să precizeze ce anume înseamnă pentru el critica, Jean Starobinski distinge trei atitudini posibile, dintre care însă respinge două:

Prima trimite imediat la „fobie”, arătîndu-ne că există critici care preferă propriul discurs, iar nu operele citite: „un discurs fără suport”... „Intenția de a cunoaște este acoperită de un alt interes, expresia personală, miza, propaganda...”; „Nimic nu este mai iritant decît a citi un eseu al cărui ton acoperă vocea operei...”; „Locvacitatea eseistului este o barieră”.

Atitudinea a doua este, surprinzător, corelată cu „mania”. Întîlnim aici un adevărat fetișism al textului: acesta este obiectul unei „restituiri tradiționale”,

avînd cultul adevărului, al textului prim : „Ideal, opera ar trebui redată în starea ei originară”. Ambele atitudini – dispreţul textului la o extremă, cultul excesiv, la cealaltă, fobii şi manii critice – trebuie respinse.

Cea de-a treia atitudine constă în a te transforma în „interpret”, termen deja folosit pentru intermediari, traducători sau receptori. Ne permitem să cităm aproape *in extenso* prezentarea acestei ultime atitudini care, desigur, interesează „filia” :

„Cînd interpretul se apleacă asupra textelor, răspunsul nu este, la început, decît emergenţa, în modul cel mai evident, a unei forme frecvente sau mai imperioase : _dispozitiv arhitectural, perspectivă narativă, categorii de imagini, procedee obişnuite, analogii între doctrina profesată şi constantele stilistice etc. De la întreg la detalii, ordinul de mărime şi forma receptată, rangul ei printre elementele constitutive ale textului pot varia. În orice situaţie, răspunsul nu este pe deplin un răspuns decît dacă respectiva formă este citită în întreaga ei semnificaţie, urmărindu-se tot ceea ce poate desemna ea. Există aici un sens, care reclamă ansamblul recunoaşterii noastre (deoarece el preexistă lecturii), alături de gîndirea liberă (întrucît, pentru a se desăvîrşi, el presupune mereu un complement de semnificare pe care trebuie să-l primească de la cititorul atent). Obiectul de interpretat, discursul interpretant – dacă sînt adecvate – se leagă unul de altul pentru totdeauna, formînd o fiinţă nouă, compusă din două substanţe. Ne însuşim obiectul, dar am putea spune şi că acesta ne atrage înspre el, către prezenţa lui marcantă, evidentă. Obiectul privit aparţine acelei părţi a lumii care este a noastră : în care ne regăsim”.

Să nu ne înşelăm : nu avem aici o concluzie definitivă pentru problema relaţiilor internaţionale ori a imagologiei. Este definiţia unei atitudini critice, a unor principii de lectură ce urmăresc să orienteze studiile viitoare de poetică. De aceea, considerăm că studiul relaţiilor internaţionale (meditaţia asupra Celuilalt, scriitura medierii, rescrierea prin traducere, scrierea imaginii, adică imaginea sub control) constituie, pentru literatura generală şi comparată, prope-
deutica indispensabilă gîndirii poetice.

Capitolul 5

TEME

We are such stuff/As dreams are made on... Această „stofă” din care sîntem formați, noi și visele noastre – dacă e să dăm crezare spuselor din Shakespeare, la începutul lui *Hamlet*, ar putea fi aceea a temelor pe care le studiază comparatistul. Este de la sine înțeles că temele constituie chiar materialul literaturii; ele formează imaginarul acesteia. Temele, imaginile de asemenea (pe care tocmai le-am discutat), miturile (urmează) sînt materii cărora literatura le dă formă. Operele mari, *Divina comedie*, *Don Quijote*, sînt cataloage, creuzete în care se dezvoltă o temă sau alta. Tematologia, mai precis, *Stoffgeschichte*, pare a fi „calea regală” în descoperirea cîtorva aspecte din elaborarea unui text literar, chiar din creația poetică.

Ne reamintim reticențele sau rezervele primilor comparatiști în fața acestui tip de studiu (cf. capitolul 1). După jumătate de secol, Raymond Trousson publică în *Revue de Littérature comparée* (1964/1) articolul „Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*”. Acestea din urmă i s-au reproșat, pe bună dreptate, erudiția inutilă, de catalog, înșiruirea de texte și de citate. Tematologia rămîne totuși o introducere în același timp concretă și generală (prin alegerea redusă a cîtorva texte și prin deschiderile pe care le poate determina) în probleme circumscrise istoriei literare, a ideilor (chiar mentalităților), poeticii, unei meditații privind efortul scrierii și al imaginării creatoare.

Tematologia: probleme de metodă

În jurul cuvîntului *temă* s-au desfășurat, decenii în șir, dezbateri terminologice care subliniau în același timp și existența unor probleme de metodă. Spre deosebire de imagine, tema nu este proprietatea intelectuală a comparatismului. Originile s-ar afla în studiile de folclor, unde se utiliza și noțiunea de motiv (între altele, Școala lui Gaston Paris, în secolul al XIX-lea); tema a trezit un viu interes în poetica formalistilor ruși; ea formează una dintre bazele, conceptuale și metodologice, anumitor abordări critice (Gaston Bachelard și Jean-Pierre

Richard) și nu face doar obiectul literaturii, ci și al muzicii (ne gândim la folosirea concurențială a motivului, a „leitmotivului” wagnerian). Tema comparatistă trebuie să-și afle poziția în această rapidă și vastă prezentare de mai sus, la concurență cu mitul (tema sau mitul Venetiei?), chiar cu tipul (tema aristocrației sau tipul aristocratului?), cu un *topos* sau altul (pl. *topoi*) – ale căror descendențe Ernst-Robert Curtius le-a urmărit din Antichitate, în tot cursul Evului Mediu.

Teme și motive

Dacă pornim de la studiile de folclor și etnografie, motivul reprezintă o unitate încă non-literarizată, neinvestită cu o formă literară. Însă problema e diferită când încercăm să vedem care este noțiunea înglobantă: motivul sau tema? Se admite, cel mai adesea, că motivul ar fi o unitate mai puțin extinsă decât tema, ceea ce, pentru analiza literară nu este de prea mare ajutor. Putem vorbi despre motiv dacă avem în vedere un element concret, pe când tema se caracterizează prin abstracție și generalizare. Totuși și aici sînt vizate textele particulare, în timp ce motivul, în optica *viziunilor* sociale și umane, se regăsește în diferite *tipuri de text*. Decît să cedăm tentației de a da o definiție esențialistă, mai simplu și eficient ar fi, credem, să pornim de la funcționarea acestor elemente într-un text.

În general studiile de poetică privesc tema ca un element structurant al textului, în opoziție cu motivul, element accesoriu, variabil. Motivul ar deveni, după poeticieni ca Tomașevski „cea mai mică particulă de material tematic” (Brunel-Pichois-Rousseau, p. 128). Motivele și temele formează părți ale unui tot (textul), iar studiul relațiilor dintre aceste părți și respectivul tot urmează să evidențieze funcționarea celui din urmă. Intuim astfel ce tip anume de analiză urmează: înscrierea cuvintelor, distrugerea elementelor recurente, o lectură care să degajeze principii structurante, exerciții bazîndu-se pe acelea, mai vechi, practicate pentru a reda studiului imaginilor un caracter literar și, mai ales, principiile de lectură corespunzînd unei critici, s-o numim, tematice (în special, Jean Starobinski sau Jean-Pierre Richard, cf. Hélène Cazes, Jean-Pierre Richard, ed. Bertrand-Lacoste, col. Référence, 1993).

De la material la funcție

Cum astfel de nume dovedesc interesul pentru studiul tematic în aceeași manieră simplă în care se dovedește mișcarea, a apărut ideea de a defini temele clasificîndu-le. Nu intenționăm nimic polemic comparînd cîteva astfel de tentative cu inventarierea lui Prévert ori cu lista de păsări a împăratului Chinei, așa cum o

imaginează Jorge Luis Borges, amuzându-l din plin pe Michel Foucault. Cităm drept exemplu clasificarea lui S.S. Praver (*Comparative Literary Studies*, 1973), care propune cinci rubrici: 1) fenomenele naturale (marea), condițiile fundamentale de existență (visele), problemele eterne ale conduitei umane; 2) motivele recurente din literatură și folclor (cele trei dorințe, inelul fermecat...); 3) situațiile recurente (fiul în opoziție tatăl...); 4) tipurile sociale, profesionale și morale (cavalerul, criminalul, călătorul...); 5) personajele desprinse din mitologie și din literatură (Prometeu, Hamlet...). Se pare că avem nevoie de toată indulgența lui Claudio Guillén – care citează acest index – pentru a distinge două axe de cercetare: prima este istorică, deoarece autorul consideră (asemeni lui Raymond Trousson) că tematologia, departe de a se opune istoriei literare, reprezintă un mijloc de a o înțelege și de a o scrie; a doua axă este epistemologică și poetică, întrucât putem distinge între ceea ce ține de Natură (piatră, soare, floare...) sau de cultură (focul prometeic, visul vârstei de aur...). Se poate ca tema poetică să fie elementul mediator între cei doi poli: natură/cultură.

Dacă este absolut necesar să clasificăm, atunci putem propune, urmându-l pe Ph. Chardin (*La Recherche en LGG*, Livre blanc de 1983), o clasificare subordonată unui principiu de generalitate ascendentă, pornind de la tipurile istorice și legendare (individualizate la origine), pînă la universalile tematice (războiul, orașul, copilăria, singurătatea, sinuciderea), trecînd prin tipurile sociale sau profesionale, prin temele din *Stoffgeschichte*, elemente, idei, sentimente... Nu este mai puțin adevărat că va fi dificil să delimităm, chiar să inventariem aceste „universalii”, a căror pondere pare într-atît de generală încît, în fapt, ar trebui să le confere un caracter definibil și, mai ales, seriabil.

Aceste „universalii” trimit la acelea schițate cu prilejul discuțiilor despre traducere (cf. capitolul 3) sau despre „invarianti” (cf. capitolul 1). Or, este clar că ele se observă, se interpretează și se transcriu în moduri cu totul diferite, variînd de la o cultură la alta: sinuciderea, în manieră europeană, mai des înțilnită după editarea lui *Werther*, sau japoneză (prozatorul Mishima) reprezintă situații umane ori practici culturale foarte diferite. Putem adăuga: războiul din *Chanson de Roland* are foarte puține elemente comune și comparative cu acela din *Le Feu* de Henri Barbusse ori din *Les Croix de Bois* de Roland Dorgelès. În sfîrșit, universalile cele mai... universale – moartea (fiecare om moare), mama (fiecare om are o mamă...) etc. cunosc, de-a lungul secolelor, variații mai interesante pentru studiu decît pretinsa lor substanță eternă.

În fața multiplelor propuneri de clasificare, credem că soluția optimă ar putea fi de natură alfabetică, însoțită de bibliografii serioase: indexurile semnate de Elisabeth Frenzel reprezintă modelul genului și sînt foarte utile (*Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1983; *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1980).

Un cuvînt poate deveni temă poetică : lebăda, azurul, o culoare (de exemplu, albastrul din *Un veac de singurătate* de Garcia Marquez). Această unitate absolut minimală se poate transforma în *topos* și, totodată, în topic, fiind, cu alte cuvinte, din plin „tematizată”, fie prin ficțiune, poezie, fie prin literatură, în general (cf. Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Champs-Flammarion, 1992). La fel vom spune și despre un personaj ajuns „tip”, urmare a refolosirilor, reutilizărilor, tematizărilor (dandy-ul – tip, temă; fenomen literar studiat de Émilien Carassus, *Le Mythe du dandy*, A. Colin, 1971). Vom observa cel mult o alunecare dinspre literatură către istoria ideilor și a sensibilităților. Puțin contează să cauți a defini – abstract – teme sau motive : e preferabil să ai în vedere acele texte pe care, grație temelor și motivelor, le poți asocia între ele ori acele pătrunderi transversale în literaturi diferite, retrospective sau anticipări diacronice. Tematica devine un mijloc de a retrasa ansambluri literare ce transcend limitele lingvistice și cronologice.

Între text și context

Există avantaje, dar însoțite întotdeauna de un revers : trebuie avută în vedere dubla dimensiune a oricărei teme, care fie se circumscrie unui text imprimîndu-i marca proprie, îl ordonează și structurează, întreținînd cu o conștiință individuală raporturi intime (tematica proprie unui scriitor), fie, trecînd de la un text la altul – transtextuală, transsubiectivă – deschide ample perspective interliterare și se poate identifica cu o orientare majoră a unei întregi generații, epoci (tematica *fin de siècle*...).

În primul caz, studiul temei asigură prioritate pentru problemele de lectură critică : elaborarea unei grile de lectură, utilizarea – cu titlu de verificare – a celor trei legi semnalate de Pierre Brunel (cf. capitolul 1). Tema va fi citită ca unul dintre principiile organizatoare ale textului, dar va trebui să ținem cont și de evanescențele unei teme adesea difuze. Cazul al doilea : de la un text la altul (demers lateral, transversal – comparatist), va trebui să se observe în ce fel tema sprijină dinamica unei anume imaginații, visări. Am putea surprinde cîteva aspecte din procesul de asumare a unei teme de către o „conștiință visătoare”, cum spune Bachelard în *Poétique de l'espace*.

Pentru a regăsi o orientare comparatistă tradițională, este necesar să abandonăm lectura care face din tematică elementul fondator al poeziei unui text, îndreptîndu-ne către această materie foarte bogată, unitară, și care totuși poate fi analizată, definită, tratată, grație unei abordări istorice, colective adică. Tema care servește drept principiu de regrupare pentru mai multe texte va fi abordată diacronic (stare anterioară, evoluție posterioară) și sincron (prin ce anume o temă explică un anumit moment din literatură). Îl amintim aici pe

Georges Poulet (*Trois Essais de mythologie romantique*, Corti, 1966) care, hotărât, atribuia lecturii tematice o funcție istorică și sintetică: „Critica tematică ne poate dezvălui ce anume se transmite de la o gândire spre alta; ce anume putem identifica în diverse gândiri drept principiu sau fond comun. Astfel, critica tematică tinde spre o confundare cu istoria ideilor, a sentimentelor, a imaginației – care ar trebui să fie permanent adiacentă istoriei numite literară”.

La acest nivel, tema devine, simultan:

- 1) materia istorică și culturală care susține textul și care trebuie analizată;
- 2) miza poetică ce permite înțelegerea modului de elaborare a unei forme literare și a raporturilor stabilite între temă și o anume trăsătură formală;
- 3) firul conducător în studiul comparatist, permițând trecerea de la un text la altul, acel *tertium quid* discutat în primul capitol.

În acest moment, regrupînd mai multe texte, tema reprezintă problematica, baza și finalitatea comparației literare, sinteza „între” texte și „sub” ele, în stadiul evident (identificarea temei) și virtual totodată (necesitatea de a studia modalitățile dinspre un text spre altul). Celebra legătură de cauzalitate care, în cazul influenței, făcea apropierea dintre texte ipotetică sau discutabilă este acum fie anulată, fie explicitată prin existența, acțiunea propriu-zisă a temei, prezentă de la început ca principiu prim al apropierii, obiect de studiu, dar și justificare a lui (relectură a unui text, punct de vedere nou asupra textului, din interior, sau asupra contextului său istoric). Desigur, acum înțelegem cu mult mai ușor importanța tematologiei pentru literatura generală și comparată.

Între ideologie și imaginar

Pentru ca studiul tematic să poată servi istoriei, trebuie să existe o confruntare reală între text și istorie. A confrunta tematica și istoria înseamnă a înțelege și a admite că o temă și un fenomen sau un moment istoric pot să se explice reciproc. În acest caz, studiul tematic va sublinia, în mod precis, concret, un aspect din istoria ideilor, adică din ideologia unei epoci, dintr-o literatură determinată. Astfel, tema va funcționa ca revelator ideologic.

Tematica unui text poate fi confruntată cu tematicile altor texte (imperativ comparatist), pentru a înțelege specificitatea exercițiului de a imagina, felul în care un grup de texte poate compune un imaginar particular tratînd una sau cîteva teme. Acum, tematica servește istoriei sentimentelor și mentalităților, întrucît studiul unei tematizări a permis deja înțelegerea modului în care se poate „spune” un anumit imaginar, în timp, de-a lungul unor forme literare precise și într-un spațiu cultural dat (imaginarul social, discutat în capitolul precedent).

Tema, ca și imaginea, ne permite să distingem între ideologie și imaginar, distincție tot mai necesară între cele două noțiuni (noi le studiem ca atare), pe măsură ce prima dispare, iar cea de-a doua pare să triumfe, utilizată fiind din ce în ce mai abuziv. Ca și imaginea, tema este revendicată când de o noțiune, când de cealaltă, oscilând între document – pentru istoricul care studiază ideologiile – și element dublu, participând simultan la un spațiu social, cultural și la unul textual, căruia, din punct de vedere poetic, trebuie să i se subordoneze.

Un ocol prin istorie ne va facilita distincția dintre cele două noțiuni. Medievalistul Jacques Le Goff analizează (*Annales ESC*, 1979, XXXIV) lucrarea lui Georges Duby (*Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, 1974) unde este studiată schema fundamentală pe care s-a construit societatea medievală: dispunerea în trei clase (cea care se roagă, cea războinică și cea care muncește). Corpusul pe care se întemeiază aceste anchete și problematica operei în întregime trec, în mod constant, de la analiza unei societăți la studiul modalităților de autoprezentare ale acestei societăți, de la o schemă de gândire socială la o revenire a corpului social asupra lui însuși. Jacques Le Goff consideră, pe bună dreptate, că, atunci când vorbim despre „scheme conceptuale”, „mentale”, „forme exterioare textului analizat”, este de preferat să invocăm ideologia. În schimb, imaginarul își apropie studiul textelor și cercetarea literară propriu-zisă. Așadar, este util să distingem: pe de o parte, o „reprezentare conceptuală”, simultan expresie pentru structura societății și instrument elaborat pentru a o gândi și impune în avantajul celor ce o conduc (ideologia); pe de altă parte, „imaginarul” rezervat „pentru simbolurile care sînt adevărate personaje în operele de imaginație propriu-zise”. Și trebuie să precizăm: „Cînd schema celor trei ordine pătrunde în imaginar, ea abandonează conceptul în favoarea obiectelor simbolice”.

Acest ocol prin istorie nu ne permite clasificarea temelor, dar ne (pre)figurează întrebuințarea, deci funcția lor, și distincția între ceea ce este schemă, structură într-un text (studiu literar) sau într-un spațiu social (studiu istoric) și ceea ce este materie imaginară într-un același text sau spațiu social, dar care nu mai face obiectul privilegiat al studiului istoric, putînd fi revendicat și de comparatist.

Dacă intenționăm a plasa între aceste două domenii sau niveluri (ideologic și imaginar) cîmpul privilegiat al studiului literar (aici, în ocurență, tema ca element structurant al textului), trebuie să definim trei modalități de abordare, de chestionare a temei.

Primele parcursuri tematice

- *Femeia adulteră*. Din manualul lui Brunel-Pichois-Rousseau, să preluăm exemplul studiului despre adulter în roman, semnat de Tony Tanner și avînd ca

material : *La Nouvelle Héloïse*, *Madame Bovary* și *Anna Karenina* (*Adultery in the Novel*, John Hopkins Univ. Press, 1979). Studiul arată cum femeia infidelă redeschide discuția despre rolurile pe care societatea i le-a prescris (soție, mamă sau fiică), compromițându-și identitatea și transgresind contractul care asigură societății burgheze stabilitatea. Iată concluzia autorilor : „Dar el [cercetătorul] ajunge la concluzii mai curînd morale decît literare”. Un avantaj, credem noi : alegerea subiectului, a temei îl angajează și pe cercetător. El marchează ceea ce, paradoxal, este în același timp evident și ascuns în orice studiu : obiectivitatea iluzorie și raportul viață – gîndire întreținut de cercetător cu subiectul propriei meditații.

• *Variațiuni asupra insulei*. Opțiunea marxistă și de sociologie literară a lui Pierre Macherey oferă cercetătorului o remarcabilă analiză și interpretare a temei insulei în creația lui Jules Vernes, cu posibile continuări comparatiste (*Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, 1970). Pentru orice alt cercetător, insula nu poate să apară într-atît de legată de un proces social și ideologic ; ea va reprezenta ocazia (pretextul) unei contribuții la istoria ideilor (utopia, de exemplu), la realizarea unor anchete vizînd un anume imaginar, conotînd noțiunea de arhietip și conducînd tema și procesul izolării înspre psihologia profunzimilor, înspre scrierea unei situații primordiale (cf. Jean-Michel Rocaud ed., *L'Insularité : thématique et représentations*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, L'Harmattan, 1994, sau François Moureau ed., *L'île, territoire mythique*, Amateurs de livres, 1989). Un alt avantaj : în studiul tematic, însumarea de semne, imagini, cuvinte și examinarea practicilor de scriere îndeamnă, chiar obligă la interpretare, cel puțin atunci cînd cele două operații sînt simultane. Înțelegem rezervele suscite de tematologie printre cei care urmăresc să reducă studiul literar la o descriere numită structurală sau formalistă.

• *Incestul*. Marguerite Yourcenar, pentru a-și explica și justifica îndrăznețul proiect de a scrie despre incest, ca tînără femeie a anilor '30, ne propune în postfața de la *Anna, soror...* o uimitoare lecție de tematică, oferind un traseu diacronic al propriei receptări (afective) și reținînd în special *Manfred* de Byron, *Alesul* de Thomas Mann și *Confidențe africane* de Roger Martin du Gard. Autoarea formulează propoziția următoare : „Două teme predomină în aceste prezentări ale incestului : unirea a două ființe de excepție legate prin sînge, izolate prin chiar calitățile lor, vîrtejul spiritului și al simțurilor care încalcă o lege”.

Lecturile amintite îi permit citirea propriei nuvele, iar tema incestului devine un subțire fir al Ariadnei cu care se poate pătrunde în labirintul creației

românești, singura problemă de interes pentru romancieră: „Cu *Anna* sörör... am gustat pentru prima dată supremul privilegiu al romancierului, acela de a se pierde cu totul în personajele sale ori de a se lăsa posedat de ele [...] am trăit fără încetare în interiorul acestor două corpuri și al acestor două suflete [...] cu aceea indiferență față de sex, care este, cred, a tuturor creatorilor în prezența creaturilor lor și care închide în mod rușinos gura celor care se minunează că un bărbat poate excela în a descrie emoțiile unei femei [...]”.

Privită într-un context diferit și de către un cititor însuflețit de alte preocupări, pur critice, înscriind cercetarea într-un cadru simultan tematic și mitic, aceeași temă dezvoltă analize diferite și ajunge la cu totul alte concluzii (cf., de exemplu, Claude-Gilbert Dubois, *Une Mythologie de l'inceste : les transgressions familiales et leurs métamorphoses mythiques dans la famille des Hérodes*, Bordeaux, III, 1986). O altă orientare: examinând capodopera românească a literaturii portugheze din secolul al XIX-lea: *Os Maias* (1888) de Eça de Queiroz, Antonio Coimbra Martins (*Ensaio queirosianos*, Lisabona, 1967) arată cum incestul – tema centrală în această frescă a societății portugheze – slujește la exprimarea inutilității, sterilității și neputinței dintr-o anume societate, încarnată în Carlos da Maia, îndrăgostit de sora sa, Maria-Eduarda. Există și un al treilea avantaj al studiului tematic, important pentru comparatism: el permite descoperirea (sau redescoperirea) textelor mai puțin cunoscute, mai rar soliciitate, trezind curiozitatea intelectuală prin exigența de a multiplica lecturile. Literatura generală și comparată își manifestă aici, din plin, rolul ei de inițiatoră a descrierilor spre străinătate.

Tematică și istorie a ideilor

Studiul tematic, la acest nivel, se orientează înspre cercetările interdisciplinare: istorie socială, a religiilor, științelor, dreptului (dacă cercetătorul a hotărât să înțeleagă întreaga importanță a unei tranzacții, practici testamentare, rapt, căsătorii clandestine...).

Tematică și interdisciplinaritate

Dacă tema doar atinge câteva domenii pe care cercetătorul nu le stăpânește foarte bine, acesta din urmă poate renunța la o cercetare care-l depășește sau poate încerca un efort – când este vorba despre un program impus – pentru a demonstra, conform maximei lui Terențiu, că nimic din ceea ce este omenesc nu-i rămîne străin, convins că se va reîntoarce asupra literaturii cu unele informații suplimentare despre o temă, însă fără iluminări cu adevărat noi ale textului respectiv, în dimensiunile sale practice. Specificitatea anumitor teme impune eforturi particulare.

Nu înțelegem cum este posibil ca unele cercetări și studii despre anumite tipuri sociale trecute în literatură (comerciantul, aristocratul, preotul, ofițerul...) sau teme (femeia și căsătoria, familia, adolescentul și educația...), teme afișate ca „idee” (ideea de fericire, cea de toleranță...) să ignore, de la început la sfârșit, aspecte ale demografiei istorice, ale dreptului, moralei și ideologiei, transformând astfel tipul sau tema aleasă într-o „tematică de epocă”. Nu înseamnă că uităm literatura, ci că asigurăm mijloacele de a înțelege numeroasele, complexe și neunivocele legături pe care textele pot să le întrețină cu instanța socială și ideologia momentului. Încă un merit al tematicii: necesitatea unei interdisciplinarități atent conduse – temperată, necesară, dar nu și suficientă.

Un al doilea parcurs tematic: epidemia

Să luăm exemplul unei teme care – în mod specific prezentă în literatură – oferă variate implicații sociale, morale și religioase.

• *Constituirea corpusului.* Acesta trebuie ierarhizat (între textele care vor forma programul propriu-zis și cele de referință, textele ilustrative). În culturile occidentale, dacă excludem textele biblice, tema apare în *Istoria războiului peloponeziac* de Tucicide, unde, în Cartea a II-a, este descrisă ciuma din Atena. Un alt text capital pentru lecturile provocate: Cîntecul VI din *De natura rerum* de Lucrețiu. Putem adăuga acestor două texte „canonice”, venind astfel în sprijinul învățării, începutul *Decameronului* de Boccaccio, un pasaj din *Logodnicii* lui Manzoni (XXXI-XXXII), capitolul VI din *Moartea la Veneția* de Thomas Mann, *Ciuma* de Camus... și altele: *Jurnalul din anii ciumei* de Daniel Defoe, partea a doua din *Regat din această lume* de Alejo Carpentier (*Vomito negro*, în Haiti), și holera din Provence în *Husarul pe acoperiș* de Giono... Și, de ce nu, *Animalele bolnave de ciumă* de La Fontaine. Oricine poate să aleagă câteva exemple majore; să se întrebe ce presupune coexistența textelor integrale și a textelor fragmentare. În cazul de față, textele lui Tucicide și Lucrețiu devin imediat descrieri paradigmatiche, modele detașabile și detașate de restul operei.

• *Lecturi bibliografice.* Comparatistul trebuie să-și alcătuiască un dosar de lecturi vizînd în același timp medicina vremii și istoria care se interesează de acest gen de fenomene sociale. Cît timp citește (fișează...) un anume text din program sau face cunoștință, după cîteva momente de readaptare, cu textul grec, comparatistul poate urmări – în *La Naissance de la clinique* de Michel Foucault – și demarca noțiunea de „prag cantitativ”, care pare a fi una dintre problemele fundamentale ridicate de această moarte în masă – epidemia: „Este suficient ca o afecțiune sporadică să se reproducă de un anumit număr de ori pentru ca să vorbim despre epidemie. Problema pur aritmetică a pragului: sporadicul este doar o epidemie infraliminară”.

Așadar, o pistă care merită atenție în literatură : pragul epidemic se atinge atunci cînd cei vii nu mai pot ori nu mai vor să-și îngroape morții, să se ocupe de ei. Problema încetează a mai fi pur matematică ; epidemia subvertește, chiar anulează ritualul morții, astfel că societatea este zdruncinată din temelii.

Lecturile provoacă deducții, iar raționamentele sînt obținute prin analogie și opoziție. De exemplu, cataclismul înseamnă și moarte în masă, și ruptură brutală a structurilor socio-economice. Trebuie însă operată o distincție între distrugere și depopulare, anihilare bruscă și dispariție treptată, inexorabilă. Iată o altă lectură cu aplicații, întoarceri spre texte diferite : cîteva pagini din *Civilisation matérielle et capitalisme* de Fernand Braudel, care nu ezită să recurgă la literatură (Boccaccio, Samuel Pepys, Daniel Defoe, Jean-Paul Sartre...). Sartre scrie, pe bună dreptate, referitor la prima epidemie din secolul al XIV-lea (însă observația sa rămîne valabilă pentru toate celelalte izbucniri ale flagelului) : „Ciuma nu acționează decît ca o exagerare a raporturilor dintre clasele sociale : ea lovește în săraci și-i cruță pe cei bogați”.

Vom exploata lecturile în diferite direcții : reflecții asupra etimologiei termenului și efecte de sens posibile : *epi demos*, adică „asupra poporului” sau *maladie* care se răspîndește în rîndul maselor. Acesta ar fi un sens prețios pentru o nouă privire îndreptată asupra lui Defoe sau Giono.

Vom identifica apoi o serie de citate semnificative ce vor putea fi utilizate – integral sau doar în parte – ca subiect de dizertație (activitate utilă atît studentului, cît și profesorului). Citarea, reflecția induc înspre o relectură a operelor, într-o nouă lumină. Într-un pasaj al primului capitol din *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud distinge între descrierea exterioară a trăsăturilor morbide și a efectelor psihologice declanșate de apropierea și răspîndirea epidemiei. Autorul evocă alterarea parametrilor sociali, numind-o „deruta moralei”, „ruina psihologiei”. Epidemia devine moment critic, moment al adevărului, criză exemplară (*crisis*, examen) : în fața societății traumatizate, scriitorul trece din rolul de observator în acela de moralist, chiar de cenzor.

• *Un prim plan sau o primă sinteză*. Să trecem de la informațiile din bibliografii (și lecturi de texte) la un prim plan de curs sau la o primă sinteză (cf. capitolul 1), pe măsură ce descoperim puncte de convergență ce pot fi transformate în piste de studiu. Scrierile despre epidemii (epidemiologia) cunosc trei etape : etiologia sau cercetarea cauzelor bolii, condițiile determinante sau favorizante ; ancheta epidemiologică, care duce la un diagnostic, la un set de simptome și, în sfîrșit, măsurile terapeutice.

Mult timp înainte de a descoperi nosologia anatomică, medicina a practicat o simptomologie externă pe care a fundamentat o nosologie clinică (sau studiu al bolilor), aceasta permițîndu-ne identificarea unei duble limite a textelor

antice, dar nu numai: inventarierea trăsăturilor vizibile, descrierea bolii, abandonul rapid al îndatoririi de a transcrie totul. Problemă de poetică: în ce mod se poate integra în ficțiune un diagnostic.

Cercetînd cauzele, spiritul caută să cîştige teren în fața misterului, a inexplicabilului, deci, un alt element de definire a epidemiei vizibile, omniprezente și lipsite de rațiune sau, mai grav: ineluctabilă. În societățile bazate pe o morală a transcendenței, epidemia este investită cu roluri simbolice: manifestare a miniei și puterii zeilor (cf. începutul piesei *Oedip rege* de Sofocle) ori a lui Dumnezeu (cf. *Vechiul și Noul Testament*, Luca XXI, de exemplu).

Înțelegem astfel cum explicația încearcă să exploateze domeniul științific ori pseudo-științific (pentru un spirit modern): stricarea aerului, răsturnarea anotimpurilor, teoria miasmelor formulată de medicul venețian Frascator – știință și superstiție asociind epidemia cu apariția unei comete (credință consemnată și în *Husarul pe acoperiș*; cunoaștere care ne permite să apreciem ce este inventat și ce nu), în sfîrșit, zvonuri și spaime din popor, fîntîni otrăvite, oameni care împrăstie ciumă. Am trecut de la medicină la psihoza colectivă, a cărei dezvoltare încearcă să o transcrie literatura (cf. și opinia publică și evoluția ei în Manosque, la Giono).

Lecturile și anchetele sînt necesare, nu însă și suficiente pentru a uita erorile, naivitățile, cantonarea într-o utilizare „artistică” a epidemiei ca literatură (romancierul este adesea mai „savant” decît criticul...).

• *Istoria ideilor și poetica textelor*. Istoria ideilor – ca bază – face loc unor probleme propriu-zis literare, pe care însă va trebui întotdeauna să le corelăm cu problematica istorică. Aceste întrebări privesc statutul unei „literaturi epidemice”. Scriitorul nu poate și nici nu dorește să se substituie medicului sau istoricului. Cum arată natura și rolul materialului epidemic în literatură (într-un text, la un moment-dat, după ideea pe care ne-o formăm despre poezie, despre ficțiune)? Modalitățile manifestărilor epidemice intersectează aproape de fiecare dată imaginarul: apariția bruscă, violența epifaniei mortale, amplexarea fenomenului, oroarea individuală, colectivă și semicolectivă (ravagii într-o colectivitate, micro-societate, spațiu urban aparent controlabil ca evocare). Transcrierea efectelor apropie textul de patologia istorică (evocarea profunde alterări a moravurilor, a vieții sociale); epidemia devine un mijloc de cunoaștere morală, chiar psihologică, factor revelator al conduitelor, al credințelor și comportamentelor.

Trebuie, așadar, să studiem diferențele dintre tema epidemiei și povestea epidemiei. Evident, există o distanță considerabilă între discursul medical, științific și povestirea epidemiei. Aceasta din urmă, spre deosebire de ancheta medicală, nu poate surprinde fenomenul patologic decît în anume fenomene

constitutive, însă secundare. Deci ancheta devine obiectul tramei evenimentiale dintr-o povestire; de aici, utilizarea noțiunilor reținute în analiza textuală pentru a înțelege cum tema „face” textul: povestirea unei tragedii trăite sau re trăite – chiar recompusă, imaginată, cronică – a unei lupte cotidiene cu un flagel, a terorii și durerii zilnice. În acest sens, nu cunoaștem decât o singură epidemie pe deplin „poetică”: ciuma din *Decameronul* este nedescrisă în fapt, anterioară povestirilor, pe care însă le generează și le susține.

• *Tematică și scriitură.* Epidemia – materie, temă literară – propune itinerare, în absența unui inventar al cauzelor (să ne gândim la capitolul VI din *Moartea la Veneția*). Spațiul și timpul ordonează în profunzime cronică istorică sau romanească. Istorici și romancieri deopotrivă, cu toții sînt interesați să restituie, într-un continuu istoric, ritmul și modalitățile de răspîndire ale flagelului, în succesiunea principalelor faze: izbucnire, zvonuri, agravare, apogeu, reflux, acalmie, puseuri, final. De la cronică istorică pînă la ficțiune, tentația rămîne aceeași: recompunerea unui scenariu epidemic (interesantă întîlnire cu acest cuvînt, folosit în capitolul precedent pentru a înțelege cum se instaurează imaginea în text). În linii mari: victorie de moment a flagelului asupra unui ținut, asupra unui spațiu, cel mai adesea o cetate, un loc închis unde se nasc și bînuie miasele, zvonurile. Acolo ne sînt arătate diversele implicații ale dezastrului: sociale, economice, politice și psihologice.

Atît pentru cronicar (de exemplu, Defoe, foarte aproape de roman), cît și pentru scriitorul de ficțiune, problemele de elaborare narativă sînt identice: pe de o parte, cum să dobîndească privirea multiplă pe care o impune un fenomen colectiv (de aici, uimitoarea panoramă de la începutul romanului *Husarul pe acoperiș* și utilizarea procedurii simultaneității), cum să restituie, în linearitatea povestirii, diversitatea materială ce caracterizează manifestările flagelului? Pe de altă parte, ce poziție să adopte față de eveniment? Ce tablou epidemic să rețină? De aici, asumarea de către personaje a anumitor poziții sau opinii față de epidemie. Cum să conjuge povestirea și discursul, narațiunea și comentariile? Cum să mențină unitatea și să provoace, să favorizeze diversitatea, să găsească fragmente de frescă? De exemplu, evocarea fenomenului prin intermediul unui lanț anecdotic; epidemia devine un catalog al calamităților colportate; prin intermediul unor scene, care trec de la pitoresc la morbid (efecte dramatice, expresivitatea trăsăturilor semnalate); prin intermediul unei tipologii, al unui catalog de cazuri-limită, între hiperbolic, anormal și tipic. Cotidianul epidemic se preface în caz-limită; fiecare element al cotidianului se poate transforma în simptom, iar tema epidemiei ridică problema unui realism de negăsit. Orice mirare e lipsită de sens: tema are rolul de a dizolva cotidianul, instaurînd

situația de excepție. Fiecare epidemie are propria viață cotidiană, „aventurile” și „eroii” săi.

• *Evoluția și metamorfozele temei.* Putem vorbi despre intersecții tematice (cf. capitolul 6, problema contaminării miturilor). Astfel, apare tentația de a scrie metamorfozele cotidianului. Cetatea epidemică este într-atît de dezorganizată încît configurează inversul propriei imagini: negarea cotidianului, intruziunea înspăimîntătoare a epidemiei scoate la iveală imagini carnavalești (orașul de pe dealuri, în *Husarul*, conduitele „anormale” din Londra evocată de Defoe). Dar descrierea răsturnării valorilor, a conduitelor nu înseamnă excluderea perspectivei morale: de la maladia hiperbolică se trece la considerații despre Rău, de la echilibrul rupt, la examenul rupturilor, la meditația asupra normei și la acțiunea acesteia într-o societate cîndva sănătoasă, pe un traiect dublat de maladia epidemică, în corpul social bolnav.

Rămîn de identificat și de exploatat tematicile specifice fiecărui text, utilizarea poetică proprie fiecărui text și logica lui poetică. Aceste date vor fi folosite întotdeauna ca restricții – nuanțe – în dezvoltarea unor elemente comune: abordarea timpului în ceea ce este „jurnal” la Defoe, tematizarea cromatică la Giono (albul morții, al căldurii, alburii spumelor, al caniculei...). Astfel, de la istoria ideilor am trecut destul de repede la interogații de ordin poetic, apoi la lecturi în care s-a izolat modul de funcționare al unui anume imaginar.

Între document și ficțiune

Dialogul dintre literatură și istoria ideilor le pune criticului și comparatistului cîteva probleme, parte dintre ele deja identificate (cf. capitolul 4). Întrebarea majoră privește rolul pe care trebuie să-l atribuim textului literar: de arhivă, neori de document. Ce dimensiune să-i dăm ficțiunii?

În unele cazuri, problema se rezolvă prin chiar natura textului ales. Într-o comunicare mai veche, dar exemplară, semnată Jean Fabre, cu titlul „Nouveau Monde, thème préromantique d'André Chénier à Mickiewicz” (AILC, Chapel Hill, 1958), poezia studiată este adeseori filosofică și descriptivă, pe gustul Luminilor. A vorbi despre o asemenea temă înseamnă a explora, pe larg, scrieri de toate tipurile: „Publiciști, geografi, economiști, filosofi, cu toții ar trebui să fie chemați ca martori”.

Nu putem nega tentația de a transforma o temă în capitol al unei enorme istorii culturale (cf. frunoasa carte a lui Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuovo Mondo: storia di una polemica*, Milano, 1955, cu privire la statutul Americii în sistemele de gîndire ale europenilor, ca și în imaginarul lor): ne-am angaja astfel într-o istorie a ideilor, neglijînd dimensiunea poetică a textelor alese și

păstrînd doar schemele de gîndire existente. De asemenea, am putea determina aria studiilor, ajungînd la o analiză de tipologie literară, chiar de mitologie ori imagerie culturală: figura lui Cristofor Columb. Jean Fabre, referindu-se la numeroase literaturi, vorbește despre „tema” lui Cristofor Columb, „erou eponim, simbol al aventurii umane, un nou Prometeu, un alt Faust”. Tip literar, mit sau temă. Și ce am mai putea adăuga cînd Jean Fabre interpretează Lumea Nouă ca pe o „perifrază” poetică? De ce nu glosă, pre-text sau metaforă? Pentru un scriitor ca Alejo Carpentier, a cărui operă, oscilînd între cele două coaste ale Atlanticului, se încheie în jurul figurii fabulatorii a lui Columb (*La Harpe et l'ombre*), romanul este un mit, o fabulă, iar orice lucrare, scriere sau politică se înrudește cu metafora („trebuie să muncim metaforic” spune Enrique în finalul din *Consagración de la primavera*).

Această proliferare a sensurilor nu ține de imprecizia terminologică: ea doar semnalează diverse soluții, diferite niveluri în scrierea temei, în tematizarea pe care o putem numi și poetizare.

Istoria ideilor, ideologia și viziunea asupra lumii

Totuși, rămîne o ultimă problemă generată de complexa legătură dintre temă și istoria ideilor, problemă care nu convine adepților literaturii „pure”. Datorită unor teme anume, literatura generală și comparată devine spațiul unor meditații mai curînd istorice, sociale, culturale, decît poetice. Pentru a evita această contaminare, avansăm termenul de „ideologie” care își impune spiritul partizan, chiar militant, atunci cînd trimite la o realitate inseparabilă de societate. Vom vorbi, așadar, despre *Weltanschauung*, cale deschisă fie asupra ideologiei (în accepțiunea lui Lukács), fie asupra idealismului, asupra unei istorii a spiritului uman (*Geistesgeschichte*). Urmărind traseele idealiste, nu vom ezita în a demonstra că tema este legată de un „spirit al timpului” (*Zeitgeist*), în spatele căruia se adăpostește o „tematică de epocă”. Totuși, luînd în discuție fie ideologia, fie idealismul, prea multe „idei” par să graviteze în jurul temei.

Să nu uităm că *Zeitgeist*, care, cu siguranță, a făcut loc lecturilor idealizante, reprezenta o noțiune centrală pentru revoluționarii germani de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (Henning, Niethammer...). Noțiunea desemnează o forță irezistibilă, a cărei înaintare va doborî obstacolele instituționale. Hegel o reia, în acest sens, criticînd-o mai tirziu pentru că ar fi fost nedeterminată și subversivă, înainte chiar de a sluji unei definiții, în cadrul unei istorii a spiritului (*Geistesgeschichte*), unei ordini stabilite, unei mentalități statice și coerente ale cărei limite și conținut pîd fi percepute. Totul depinde așadar de utilizarea pe care pretindem că o dăm ideilor și cuvintelor. Poate că tematica reprezintă etapa în care fără a uita că studiem formele, înțelegem că

toate cuvintele, inclusiv acela din textele cele mai literare, trimit nu doar la realități, ci și, în mod complex, la idei.

Precizările de mai sus arată cum comparației, literații se pot servi de istoria ideilor pentru... a gândi și pentru a-i împiedica pe alții să gândească în locul lor, ceea ce, în definitiv, este util.

Tematică și poetică comparată

La începutul lucrării *Poétique de l'espace* (PUF, Quadrige), citim o remarcă surprinzătoare. Bachelard anunță că va propune câteva analize de imagini: spațiul este privit ca o imensă rețea tematică. Și totuși, autorul lasă deoparte „problema compoziției poemului”. Temele sînt considerate aici ca producătoare de texte, fără a exista intenția unui studiu asupra punerii lor în formă. Această atitudine îi va atrage și pe alți cercetători. Însă, de partea cealaltă, putem cita proiectul lui Jean-Pierre Richard (*Poésie et profendeur*, Le Seuil, 1955), care vrea „să regăsească și să descrie intenția fundamentală a unui autor”: critică creatoare, acum, în sensul poetic, și nu filosofic al termenului. Între aceste două extreme, identificăm o serie de lecturi care consideră tema drept unul dintre mijloacele de a restabili traseele creației. Ph. Chardin (*La Recherche en LGC*, Livre blanc) subliniază aceeași orientare atunci cînd opune tematica și estetica receptării, cea dintîi devenind o „contrapondere” a ultimei. Brunel-Pichois-Rousseau semnalează, la rîndul lor, că există o „metodă tematică” (Barthes din *Michelet par lui-même*, Jean-Pierre Richard), însă comparatistul dispune de mai multe „metode” în desfășurarea corectă a unui studiu de tematologie: metoda istorică și metodele „structurale”.

Între structură și formă

Putem cu ușurință transpune etapa secundă din studiul imaginii (cf. capitolul 4) – moment structural – în interiorul studiului „poetic” al unei teme: felul în care o temă conferă formă textului, structurîndu-l. Să reținem echivalența dintre formă și structură, idee pentru care trimitem la Jean Rousset și la introducerea sa la *Forme et signification* (Corti, 1962). Trebuie însă examinate și raporturile dintre temă și noțiunea de gen – o altă extrapolare poetică.

Dacă, în *Divina Comedie* de exemplu, analizăm tema recurentă și structurantă – a cercului infernal, – putem observa cum aceasta servește drept tematică, drept element structurant pentru alte transcrieri ale spațiului. De exemplu, în partea a V-a din *Secolul Luminilor* de Alejo Carpentier, „tema” Guyanei, a spațiului disforic, interferează cu tema infernală (cf. *Quinze Études autour de El Siglo de los Luces*, l'Harmattan, col. Récifs, 1983).

Cele trei legi ale comparatismului enunțate de Pierre Brunel (emergența, flexibilitatea, iradierea, cf. capitolul 1) reprezintă principiile de bază în orientarea unei literaturi tematice : să ne amintim mai ales de cea de-a doua lege și de raporturile acesteia cu analiza structurală (cf. și capitolul următor). Tema ne permite deci să urmărim „travaliul” textului și, în acest stadiu, putem pe bună dreptate califica studiul ca „poetic” și chiar „poietic”.

Dar, aflându-ne în fața mai multor texte (situație obligatorie în comparatism), în cel fel putem practica o lectură ce pare a fi alcătuită din lecturi succesive ori dedublate ? Aceasta presupune că, printr-o serie de glisări controlate, de similitudini identificate și exploatate, un text poate explica un alt text. Lectura, astfel concepută, reprezintă o „audiție” de texte, cea mai detaliată și, totodată, cea mai cuprinzătoare ; ea se aseamănă cu un joc de oglinzi în care se reflectă alternativ principiile organizatoare, schemele fondatoare, logicile și derivatele imaginației creatoare, decalajele și suprapunerile elementelor, motivele secundare. Așadar, lecturi deopotrivă oscilante și intersectate, unde specialistul într-o anume literatură s-ar putea să nu-și mai recunoască textul „său”, autorul „său”. Și atunci, ne punem întrebarea : există „un” sens, „un” chip specific textului literar ?

Această metodă, bazată pe analiza structurilor, a fost utilizată în studiul „temei” Haiti-ului, prezent în trei texte : Alejo Carpentier : *Le Royaume de ce monde*, Aimé Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe* și Bernard Dadié, *Iles de tempête* (cf. *Images et mythes d'Haiti*, l'Harmattan, col. Récifs, 1984).

Prin urmare, este evident că, folosind lecturi prealabile sau paralele, comparatistul trebuie să-și controleze exercițiile, asigurându-se de justetea descoperirilor sale, de propria contribuție. Lecturile sale sînt întotdeauna relecturi. Și cine spune că relectura e inutilă ? Totuși, comparatistul trebuie să evite un dublu pericol : repetarea unor evidențe (caz în care apelul la alte texte nu are sens) și formularea unor concluzii arbitrare, originalități inutile, eronate în chiar esența lor. O lectură critică, dacă este corect întreprinsă, reprezintă întotdeauna o lectură nouă.

Noi parcursuri tematice

Trebuie să recunoaștem că noutatea depinde și de alegerea atentă a temei, cu alte cuvinte, fie de unghiurile de abordare a textului, fie de posibilitățile inedite de regrupare.

În primul caz, avem lecturi care se atașează unui text. Să ne reamintim începutul neașteptat al studiului despre Flaubert semnat de Jean-Pierre Richard (*Littérature et sensation*, Le Seuil, 1954) : „În romanele lui Flaubert se mănîncă

mult", sau, mai mult, uluitorul „monument”, temă și mit personal, pe care Michael Riffaterre îl ridică din lectura *Amintirilor de dincolo de mormînt* (*La production du texte*, le Seuil, 1979).

În cel de-al doilea caz, posibilitățile deschise comparatistului par nelimitate: el urmează să impună legitimitatea regrupării propuse. Întrucît eventualitatea de a lucra pe un singur text ori autor este exclusă, vom pleca de la varianta „binară” (cf. Julien Hervier, *Deux Individus contre l'histoire: Pierre Drieu la Rochelle, Ernst Jünger, Klincksieck*, 1978), trecînd prin tipul de asociere la tematica epocii (Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, Séguier, 1990) sau prin acela care se transformă în materie romanescă (Élisabeth Ravoux-Ralloux, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Corti, 1989 sau Ph. Chardin, *L'Amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne*, Geneva, Droz, 1990) pentru a ajunge la o tematică înrudită cu istoria ideilor (Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, PUF, 1988 ori Gwenaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS, 1987). Inventarea și transpunerea subiectului într-o nouă formă, noile parcursuri favorizate de un anumit subiect în literaturi diverse, capacitatea acestuia de a grupa problematica unor domenii diferite (istorice, estetice, sociale, psihanalitice etc.), toate reprezintă criterii obligatorii pentru un studiu consolidat de tematică, în literatura generală și comparată.

- **Muntele.** Deși nu reprezintă o noutate, studiul acestei teme rămîne unul exemplar. În *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVII^e et XIX^e siècles* (Chambéry, 1930), elvețianca Claire-Éliane Engel a prezentat emergența temei în cele două literaturi, transpunerea progresivă în cuvinte a unui element din „real” – care, înainte de cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, nu avea statut literar; de asemenea, tema ne descoperă și o stare anume a sensibilității europene la finele secolului Luminilor. Un parcurs paralel regăsim și în istorie, în istoria ideilor și a mentalităților (Philippe Joutard ed., *L'Invention du Mont-Blanc*, Gallimard-Juillard, Archives, 1986).

- **Tip și temă.** În Pia dei Tolomei (*Purgatoriul*, cîntul V) tema și tipul literar fuzionează, ilustrînd un caz aproape limită de tematizare literară, dar și picturală și muzicală. Am putea spune că fantomaticul caracter al personajului, strigătul său de durere au incitat din plin imaginația poeților, a artiștilor, a muzicienilor. Stendhal, cu un pasaj din *De l'amour*, Donizetti, Carlo Marengo, dramaturg italian, poetul mexican Gutierrez Najera, d'Annunzio, Suaréz, Barrès, Anatole France, Aldous Huxley, Gustave Doré, Dante-Gabriel Rossetti și scurta piesă *Dialogue dans le marécage* de Marguerite Yourcenar. În timp ce prezența unui text integral (poem, piesă de teatru) permite analiza poetică, numărul aluziilor

sau al pasajelor impune comparatistului prudență, orientându-l din nou spre istoria sensibilităților, spre un moment al imaginarului specific european, spre examinarea unei estetici, aici, decadentă.

- *Temă, gen și sub-gen.* Pornind de la epoca romantică (Dumas, Mérimée, Jules Verne, Stevenson, Melville), putem discuta cazul evoluției temeii maritime, în paralel cu nașterea unui „roman maritim”. Așadar, noi scenarii, de vreme ce aventurile maritime, naufragiile și pirații apăreau deja, adeseori, în romanul grec și în cronicile ori epopeele epice din Anglia și din Peninsula Iberică, încă din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. În alte cazuri (conștiința nefericită la Proust, Thomas Mann, Italo Svevo și Robert Musil), tema se adaptează unor forme romanești diverse, putînd fi analizată dintr-un punct de vedere atît social (criza valorilor), cît și practic ori filosofic; de exemplu, Philippe Chardin (*Le Roman de la conscience malheureuse*, Geneva, Droz, 1983).

- *Orașul: temă și scriitură.* Această temă a alimentat numeroase programe și colocvii (cf., de exemplu, *Miroirs de la ville. Perceptions et projections*, ENS Saint-Cloud, Didier, 1985 sau *L'Imaginaire de la ville*, Eidôlon, Bordeaux III, 1980). Însă, combinînd alegerea textelor (corpusul) și strategiile de lectură, putem atinge noi înțelegeri ale lor. Vom oferi trei exemple, utilizînd dacă nu metodologii, atunci, cel puțin, principii diferite de lectură.

În *Les Détours de la Rome décadente* (Ancona, Nuove Ricerche, Il Capricorno, 1993), Antonella Leoncini Bartoli confruntă patru texte: *Madame Gervaisais* (1869) de frații Goncourt, *Il Piacere* (1889) de G. d'Annunzio, *Cosmopolis* (1894) de Paul Bourget și *The Spirit of Rome* (1910) de Vernon Lee (pseudonimul scriitoarei Violet Paget). Operele oferă o aceeași tematică: gustul aristocratic, sensibilitatea exarcebată în fața frumuseții ruinelor, fascinația generată de puterea spirituală a artei. Să notăm că doar Vernon Lee, într-un text care nu reprezintă o operă de ficțiune, ci note fragmentare, știe să stăpînească această fascinație și să o transforme în obiect estetic. Un întreg parcurs se profilează astfel, de la punerea în scenă a tematicii decadenței de către frații Goncourt pînă la ideea unei regenerări, la Vernon Lee. Cel mai adesea, Roma formează un decor, un cadru baroc, dar și un peisaj intelectual și interior, un spațiu feminizat; nu însă și pentru Vernon Lee. Diferențele sînt evidente: La Bourget, Roma devine locul unui roman cu teză, ceea ce permite protagonistului să treacă de la fascinația bolnăvicioasă la implicarea activă. În lumina lucrărilor lui Martin Paz, toate acestea ar fi în primul rînd o contribuție la elucidarea noțiunii de „decadență”.

Dintre comunicările prezentate la Congresul *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (deja menționat, cf. capitolul 2), o prezentăm aici pe aceea – concentrată – a lui Ross Chambers, care prin *La Comédie au château* (Corti, 1967) a oferit un exemplu perfect de alianță între temă (sosirea comedianților la

castel) și formă („teatrul în teatru”, *The Play Within the Play*). Aici, autorul compară *Ulysse* de James Joyce și *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, pentru a propune o lectură „intertextuală” (a se citi: încrucișată), menită să dezvăluie o anume „tematică cu funcție autoreflexivă”. Mai precis, este vorba despre vizitarea orașului, apărind astfel o „asociere oarecum insistentă a motivului seducției cu acela al dezordinii”. Încă de la Baudelaire, orașul e văzut în două moduri: ca loc al dezordinii, al fragmentării, unde orice percepere a întregului este exclusă, și ca loc al întâlnirii (cf. *Une passante*). Dubla reprezentare ne permite să reunim două texte, altfel foarte deosebite, să citim o scriitură muzicală, polifonică și, de asemenea, să observăm cum Queneau „tematizează” această dublă reprezentare (seducția dezordinii), recurgând la resursele „seducătoare” ale narativității tradiționale, în timp ce Joyce a căutat să o ordoneze în scriitură. De aici, ideea că ambele texte corespund distincției operate de Barthes în *S/Z* (Seuil, 1970) între text „lizibil” și text „scriptibil”.

Într-o altă reuniune consacrată temei orașului (*La Ville moderne dans les littératures modernes*, Littérales, Univ. de Nanterre, 1993), Camille Dumoulié asociază romanul modern și contemporan cu orașul modern, unde spațiul nu poate fi niciodată perceput în totalitate, ci doar în discontinuități temporale și eterogenități spațiale: colaje, montări diferite contribuie la crearea unei incertitudini asupra subiectului enunțării și asupra rupturilor practicate în unitatea conștiinței și a realității, acestora corespunzându-le rupturi narrative care fac imposibilă continuitatea povestirii. Se adaugă apoi exploatarea unor imagini-fantomă și crearea unui spațiu dialogic, plurilingv, polifonic, specific orașului modern, transformat în spațiu romanesc. Și, un element util pentru capitolul 7: tema reprezintă un tip de „model generator” al textului: model descriptiv sau narativ, după caz (ceea ce se numește scenariu). Există întotdeauna o situație discursivă, ceva dat (materialul) care prezintă, mai mult sau mai puțin, un potențial narativ. Parcurgerea acestor diverse posibilități narrative presupune totodată – în diacronie sau sincronie – și observarea modului în care o temă este prezentă în imaginarul unei societăți, al unei colectivități, epoci sau scriitor.

Tematică și imaginar

Și la acest nivel, vom întâlni – deloc surprinzător – un personaj omniprezent: istoricul (cf. *supra*, despre dezvoltarea ideologiei și a imaginarii).

Imaginarul istoricilor

Trebuie precizat că al „treilea nivel” – cum îl numesc istoricii – este acela al mentalităților și al sensibilităților. Așadar, nu primul (timpul scurt), al politicii,

al evenimentului, nici următorul, acela al timpului mediu, al ciclului, al tendinței și al conjuncturii – care trimite la economie –, ci timpul îndelungat, durată lungă atât de îndrăgită de Fernand Braudel (*Écrits sur l'histoire*, Champs-Flammarion). Istoricul ia în stăpînire tema, datul, situația umană, pentru a scrie istoria: Clio coborîtă pe pămînt, între oameni – iată traseul fondator pentru noua istorie. Acest traseu s-a îndepărtat considerabil de datele strict sociale și economice care ar fi putut reprezenta baza unor analize ideologice. Este evident că există multiple afinități între noua istorie și voga unui anumit „imaginar”, devenit cîmp de cercetare privilegiat și noțiune polivalentă, prea ușor euristică. De asemenea, identificăm la istorici și fascinația pentru sinteze – uitate de interpreții literaturii – sinteze tematice, cum ar fi moartea, studiată de Jean Delumeau.

Literatură și sensibilitate

Pentru istoric, totul devine tematizabil. Alain Corbin, unul dintre maeștrii acestei noi istorii, a publicat studiul *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Albin Michel, 1994. A meritat această temă un parcurs comparatist? În 1971, regretatul Erwin Koppen avusese aceeași intenție, într-un articol mai puțin cunoscut: *Unheimliche Glocken (Clopote lugubre) (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1971)*, cu un subtitlu relevant: „Variațiuni pe un motiv al literaturii europene”. Studiul trimite la o bibliografie bogată despre „motivul”, „tema” sau „simbolul” clopotului în literatură. Îi regăsim aici pe Schiller, Uhland, Conrad-Ferdinand Meyer, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Victor Hugo cu *Notre Dame de Paris* sau, mai exact, cu Quasimodo, pe Dickens și Pușkin. Articolul ar putea părea mult prea puțin cuprinzător pentru atîtea clopote, chiar lugubre. Ce să facem cu această galerie de nume sonore (întrucît tematica genului nu este fatal redusă la minori)?

Trebuie să privim obiectiv fiecare operă pentru a degaja astfel cîteva recurențe de abordare, trăsăturile permanente, coexistînd cu variantele care deschid mize poetice diferite și – fiind vorba despre bun „motiv”, cu rezonanță religioasă – viziuni diferite asupra lumii. Scriitura, aici ca și în altă parte, slujește unei depășiri expresive a realității, iar E. Koppen reia oportun ideea lui Harry Levin (Congresul AILC, Belgrad, 1967) despre caracterul „iconoclast” al realismului. Astfel, clopotele au „sunat adunarea” reflecțiilor estetice, atunci cînd Alain Corbin le-a raportat la religie și la atitudinile față de riturile vieții.

Imaginar și societate

Într-un studiu precedent (*Le Territoire du vide. L'Accident et le désir du rivage*, Champs-Flammarion, 1988), Alain Corbin intenționase o meditație asupra unor aspecte date – motivele peisajului – la limita dintre pământ și mare, alegere pe care n-ar fi ocolit-o nici un comparatist, în numele tematicii ori al relațiilor dintre literatură și celalalte arte. Pentru noi, interesantă este concluzia studiului, cu avertismentele de care comparatistul trebuie să țină cont. Confruntat cu permanențele imaginii și cu timpul îndelungat, Alain Corbin spune : „Nu trebuie să aderăm la credința în acele structuri antropologice ale imaginarului care sînt indiferente la durată. Peisajul este un emițător de imagini, facilitînd trecerea de la conștient la inconștient; topo-analiza furnizează simboluri care suscită sensibilitatea, însă, după părerea mea, operațiile au loc în funcție de niște mecanisme databile”.

Desigur, veți fi recunoscut în acest fragment și o critică la adresa lui Gilbert Durand*. În doar cîteva linii, totul a fost spus ; iată de ce, încă din capitolul precedent, am discutat despre un imaginar social, identificabil într-un timp determinat și într-o cultură dată. Caracterul databil al elementelor (între acestea, temele) este interesant pentru studiile diacronice unde se includ și perioadele de exploatare fără modificări, și fazele evolutive ale unui imaginar. Temele reprezintă posibilități de precizare și de nuanțare ale istoriei literare (cf. ideea deja exprimată mai sus, a lui George Poulet), prin traduceri sau imagini.

Așadar, studiul temelor oferă comparatistului posibilitatea unor aplicații numeroase și precise : identificarea relațiilor posibile între texte și contextul social, parcurgerea strategiilor discursive, captarea rezonanțelor spirituale, înțelegerea faptului că studiul literaturii ne poate descoperi, asemeni istoriei, dimensiuni emoționale și sensibile.

Tema fie va fi aproape de ceea ce am putea numi imaginație, mitologie, fie va conduce comparatistul înspre înțelegerea logicii imaginative, cum spune Paul Valéry în *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894). În ambele situații, comparatistul nu trebuie să uite perspectiva istorică, aceasta permișîndu-i de altfel să discearnă între tema „gata făcută”, deci reluată, literalizată (am discutat în capitolul precedent despre elementele prinse într-un proces de socializare) și tema personală, putînd ajunge pînă la tema obsesională sau la mitul personal (în sensul dat de Charles Mauron). Aceste trasee sînt îndeajuns de clar indicate în finalul capitolului consacrat de Brunel-Pichois-Rousseau respectivei probleme. În schimb, considerăm imposibilă și de neimaginat reluarea

* Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, București, 1976 (n.t.).

ideii privind „tematica eternă”, chiar și atunci cînd sînt puse în discuție teme foarte vechi. Multisecularul sau, mai exact, durata lungă nu înseamnă transistoric, și cu atît mai puțin eternul.

Am putea spune că tematica incită la a compara teme mai vechi și teme actuale, acelea pe care ni le-a transmis viața modernă. Printre ultimele studii de tematologie din Statele Unite, remarcăm unul de „ginocolonialism”, de la Rousseau la Zola (Carol A. Mossman, *Politics and Narratives of Birth*, Cambridge Univ. Press, 1993), studiu care ilustrează colonizarea trupului feminin în societățile și în literaturile occidentale (în special, franceze). Iată și un al doilea exemplu care se înscrie într-o tradiție mai veche de douăzeci de ani: literatură și nutriție (Lilian Furst ed., *Disorderly Eaters*, Pennsylvania State Univ., 1992). În acest caz, se studiază conduitele aberante în alimentație, anorexia și bulimia, care conduc la tematica obsesivă (se pare) a obezității. Cît despre personajele anormale din acest punct de vedere, le regăsim în Huysmans și Thomas Mann (cu mesele interminabile din *Casa Buddenbroock*). De unde, o posibilă legătură între cele două teme importante, a femeii – a hranei, și studiul celor trei femei care mănîncă anormal: Madame de Mortsau în *Crinul din vale*, Emma Bovary – evident deviantă în multe privințe – și Gervaise. Cu titlu de contraexemplu sau de contratemă, cităm lucrările Carolinei Bynum, istoric american, despre stimulanta punere în raport (noțiune comparatistă) a anorexiei cu spiritualitatea feminină medievală (*Jeûnes et festins sacrés*, Cerf, 1994), sau colocviul organizat la Dijon pe o temă aparent ineputabilă: imaginarul vinului (*L'Imaginaire du vin*, Marseille, Jeanne Laffitte ed., 1983).

Tematica deschide perspective nelimitate: comparatistul poate oricînd încerca să ridice vîlul care, pentru el cel puțin, pare să acopere o problemă interesantă, complexă. El are dreptul să aleagă o temă rar studiată, însă pe care o consideră utilă ca perspectivă astfel deschisă. La fel, comparatistul poate alege texte cunoscute – pentru a le reinterpretă – sau puțin cunoscute, dar servind studiului temei; sau poate încerca alăturări surprinzătoare, deși incitante. De fapt, el va alege între două teme: drumul neumblat sau cărarea bătătorită (aceasta din urmă avînd avantajul că, de pe ea, praful se ridică mai greu. Mai ales praful în ochi...).

Capitolul 6

MITURI

[Spre deosebire de teme sau imagini, miturile sînt o cucerire relativ recentă a comparatistului.] În urmă cu o jumătate de secol, referitor la Don Juan, se vorbea mai curînd de „legendă” decît de „mit”: literatura comparată nu făcea decît să urmeze calea trasată de folcloriștii interesați de studiul poveștilor, legendelor și al miturilor. Mica *Histoire des légendes* (în colecția „Que sais-je?”, nr. 670) îi așază la locul potrivit pe Faust și Don Juan, care devin două puncte de sprijin ale „mitologiei comparatiste”. Anexarea de dată recentă explică, poate, ceea ce Pierre Brunel numește – în prefața la al său *Dictionnaire des mythes* (Éd. du Rocher, 1988) – un „flu terminologic care, probabil că nu se va disipa niciodată în totalitate”.

Este semnificativ faptul că Pichois-Rousseau notează – la „Tematologie” – un anume „imaginar” (miraculos folcloric, fantastic livresc și mituri) care se opune unui al doilea ansamblu, „real”, alcătuit din „tipuri psihologice și sociale”, „personaje literare”, „lucruri și situații”. Oricum, „comparatistul se află aici la el acasă”. Ne vom feri să ironizăm acest „acasă”, ale cărui ziduri par să fie în mișcare. Semnalăm totuși că s-a putut vorbi de „teme mitice”. Autorul acestei sinteze – sau fals oximoron –, Raymond Trousson, a oscilat (din 1965 pînă în 1981) între teme și mituri, pentru ca în final să le deosebească. La rîndul lui, Yves Chevrel îi discută pe Oedip, Don Juan, Prometeu sau Werther ca „figuri mitice”, convinși fiind că mitul interferează cu tema, subiectul, motivul, imaginea, simbolul, tipul. De asemenea, el este sigur – ca și Pierre Brunel – că literatura comparată trebuie să-și revizuiască din cînd în cînd terminologia, „pentru a o desăvîrși”; însă problemele de terminologie maschează adeseori probleme de metodă. Teme, mituri și chiar imagini, figuri, motive, toate sînt părți ale unui întreg: textul. Orice mit este, *lato sensu*, o „temă” a textului, dar nu orice temă este mit, chiar dacă temele și miturile sînt structuri ale textului. De aici, dubla întrebare: ce este mitul literar? ce este mitul pentru literatura comparată?

De la mit la mitul literar

[Mitul aparține folcloriștilor, antropologilor, istoricilor religiilor și sociologilor] – care adaugă și conotațiile peiorative (miturile publicitare...). În *Mythologies* (Le Seuil, 1957), Roland Barthes a reunit o serie de eseuri despre imaginarul în Franța anilor '50-'60. Există apoi mitul „primitiv” al etnologilor sau antropologilor, încă prezent în literatură, unde vorbim despre „situație fundamentală” sau „situație umană exemplară pentru o colectivitate” (André Dabiez, în concluzii la *Visages de Faust au XX^e siècle*, PUF, 1967).

Este tentant – și chiar util – să vorbim despre „situații fundamentale” când ne referim la un pact cu diavolul (Faust), la o pedeapsă (Don Juan), la un sacrificiu (Ifigenia), la lipsa de respect în fața morții (Don Juan sau Antigona). Literatul (comparatistul) va studia deci scheme esențiale pentru că acestea sînt fabule deja structurate în momentul apariției primelor versiuni literare, puneri în text ale unor povești, puneri în cuvinte ce variază de la o cultură la alta, de la un secol la altul: se vede asemănarea cu tema, dar și diferența care pare că se sprijină pe caracterul fix – am spune „schematic” – al materialului folosit. Deoarece mitul, tema și imaginea comparatistă sînt materiale de la care pornind se elaborează textele studiate de comparatiști: sînt „materia” lor (așa cum medieviiștii au putut vorbi despre „materia din Bretagne” în legătură cu romanele arthurienne). Se știe însă că nu există materie fără formă (nici formă fără materie). Această osmoză, în același timp evidentă și dificil de studiat, găsește, – poate, – în mit o rezolvare originală și eficientă.

De la mitul etno-religios la mitul literar

Trecerea de la miturile primitive, materie a religiilor, a credințelor, la literatură a fost considerată un proces în măsură a explica trecerea de la sacru la profan.

• *De la sacru la profan*. Recunoaștem aici cei doi poli ai gîndirii lui Mircea Eliade (*Aspects du mythe*, Gallimard, 1963; *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965); de asemenea, ne putem gîndi la Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*, [1939]) și la Cl. Lévi-Strauss, care vede în mitul literalizat „ultima șoaptă a structurii în agonie”. Să subliniem însă, alături de Pierre Brunel, rolul hotărîtor al literaturii și artelor (rolul jucat în zilele noastre și de cinematografie): acela de „păstrător al miturilor”. Mitul poate supraviețui întrucît e „îmbrăcat” de literatură. Însă mitul „literar” adaugă mitului primitiv semnificații noi. Cum foarte bine a spus Pierre Albouy, nu există mit literar fără o „palingenezie” care să îl readucă la viață într-o epocă în care se dovedește a fi apt de „a

exprima cel mai bine problemele specifice" (cf. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, A. Colin, 1969, reed. 1980).

Este un îndemn la a întreprinde un studiu comparativ, dar și comparatist : a scoate la lumină reluări și variații, dar și permanențe, prezențe în unele epoci și absențe în altele – la anumiți scriitori –, prezențe ce mențin încă vii miturile antice, dar și unele eclipse și adaptări prodigioase. Pentru literatură, pentru imaginarul ei, mitul este într-adevăr o istorie dinamică și exemplară, colectivă, dar și individuală.

• *Cîteva diferențe esențiale.* Philippe Sellier a stabilit cîteva diferențe esențiale între mitul „etno-religios” și mitul literar (*Littérature*, 1984) :

- 1) Mitul „etno-religios” este o povestire fondatoare, anonimă, colectivă, considerată adevărată și care, la o analiză atentă, dă naștere unor serioase opoziții structurale. Cînd trece în literatură, acest mit își păstrează „saturația simbolică”, organizarea „compactă” și aspectul metafizic, pierzînd în schimb caracterul fondator, veridic. În plus, operele sînt semnate.
- 2) Alte mituri, povestiri exemplare, născute din literatură : Tristan și Isolda, Faust sau Don Juan. Există apoi, tot în literatură, „elemente mitice” cum ar fi băutura magică a Medeei, pactul cu diavolul (Faust) sau statuia de piatră (Don Juan).
- 3) Se adaugă și alte manifestări literare ale mitului, care pot fi considerate – nu fără unele rezerve – niște mituri literare : orașele-mit (Veneția, de exemplu), deși nu par să provoace o situație prin dezvoltarea lor în povestire. Să observăm totuși că atunci cînd Veneția este asociată morții (prin evenimente istorice, culturale complexe preluate de literatură), ne aflăm în prezența unei schițe de povestire mitică, chiar în fața unui scenariu pentru o viitoare istorie.

Ph. Sellier prezintă apoi miturile „politico-eroice” (Alexandru, Cezar, Ludovic al XIV-lea, Napoleon) – în care posibilitățile narative sînt nelimitate, iar scrierea mitului amintește de procesul epopeei – și, în final, miturile parabiblice (Golem, Jidovul răătăcitor, Lethe), care presupun și aici o *mise en récit* originală.

Pierre Brunel reia aceste categorii, adăugînd-o și pe aceea deschisă de lucrările lui André Dabiez : mitul ca ilustrare a unei situații umane exemplare, „imaginile-forță” ale sociologilor (Progresul, Rasa, Mașina...) care se dovedesc într-adevăr „capabile să exercite o fascinație colectivă comparabilă cu aceea a miturilor primitive”.

De fapt, cînd un personaj istoric devine „mitic”, cînd Napoleon apare drept un nou Ahile, drept un alt Prometeu sau drept căpăunul din Corsica, ceea ce contează este această afabulație posibilă în conștiința comună. (Miturile sînt într-adevăr „tot ceea ce literatura a transformat în mituri” (P. Brunel). De fapt, tot ceea ce o cultură a reușit să transforme în mit.

• *Mitizarea*. Ideea amintește „tematizarea”, procesul de pătrundere în literatură, apoi în text, a unui material. Ea permite înțelegerea mitului literar ca fenomen aflat într-o perpetuă devenire, viitor obiect de studiu. În sensul larg al termenului, mitul este pentru literatură un „pre-text”, un avântext generat, în cazul miturilor antice, de tradiția orală (un „etno-text”, spun specialiștii). Este o istorie ce „intră” în literatură. Orfeu și Napoleon au fost mai întîi „pre-texte”, și abia după aceea o operă de Monteverdi, respectiv, un roman de Tolstoi. La rîndul lor, opera și romanul au intensificat mitizarea sau au îmbogățit tradiția mitică.

Să fie oare mitul o temă care a „făcut carieră”, la fel cum există cuvinte, stereotipuri, imagini – după cum s-a văzut (cf. capitolul 4) – care devin scenarii? Și dacă este așa, atunci această transformare (mitizare) se datorește oare naturii mitului (o poveste care va putea fi reluată de numeroase generații datorită multiplelor ei semnificații) sau funcției îndeplinite (poveste care poate fi legată de o colectivitate prin valoarea ei exemplară și explicativă, ca, de exemplu, miturile antice intrate în alcătuirea unei religii – adică acele mituri care, conform etimologiei, leagă*)? Și dacă, prin însăși natura lui, mitul (literar sau nu) trebuie să dețină acest rol?

De la o mitologie la alta

Vom lua ca punct de plecare un mic articol în care elenistul Jacques Bompaire discută mitul, așa cum apare el în *Poetica* lui Aristotel, din perspectiva structuralismului definit de Jean Piaget (cf. *Formation et survie des mythes*, colocviul de la Nanterre [1974], Paris, Les Belles Lettres, 1977).

• *Mitul ca structură*. Din „structură”, mitul păstrează cele trei caracteristici reținute și de Jean Piaget: totalitatea, transformarea și autoreglarea. Pentru Aristotel, mitul este într-adevăr *synthesis*, organizare concepută ca totalitate, totalitate organică. Totuși, mitul cunoaște transformări, conținutul lui fiind modificabil – și se poate spune că, în esență, acesta este în permanentă schimbare. Însă mitul se autoreglează, tinzînd spre propria lui conservare. Elementele indispensabile structurii lui trebuie să subziste – deoarece fără ele

* Cf. lat. *religio*, „a lega” (n.t.).

structura ar dispărea, făcînd loc alteia. Mitul formează un sistem, un ansamblu coerent, dinamic, care evoluează în funcție de anumite exigențe, de parametri interni proprii.

De aceea, literatura – sau mai curînd poetul – se confruntă cu o dilemă, numită și de Aristotel (*Poetica*, XIV, 1453b): deși nu poate modifica miturile primite moștenire, trebuie să dea dovadă de inventivitate. Este principiul dinamic (am spune dialectic) al *mimesis*-ului, care nu se confundă cu imitarea – și care ne arată că mitul oferă un imaginar ținut sub control.

Astfel, vom descoperi textul mai mult sau mai puțin „programat” care a stat la baza imaginii. Pentru literatură, mitul este o istorie programată, un pre-text. André Siganos vorbește despre „sintagma minimală a mitului”, în absența căreia nu poate exista organizarea structurală necesară pentru constituirea mitului și pentru recunoașterea lui ca atare într-o istorie reluată de literatură (*Le Minotaure et son mythe*, PUF, 1993). Există o anume logică a mitului care, la rîndul ei, acționează restrictiv asupra noilor formulări, iar acestea pot merge pînă la contrazicerea „textului” inițial: un Don Juan mîntuit și nepedepsit, o Ifigenie salvată și nesacrificată. Dar schema inversată – sau parodiată – presupune existența și recunoașterea schemei-model.

• *Mitul ca istorie*. Din ce moment putem vorbi despre mitul lui Napoleon? Din momentul în care o istorie „secundară” va dubla „adevărată” istorie printr-o povestire structurată: „legenda” împăratului, analele fabuloase ale Imperiului. De altfel, această povestire secundară se alimentează – după cum a demonstrat Jean Tulard (*Le Mythe de Napoléon*, A. Colin, 1971) – din miturile preexistente necesare mitizării: paralele posibile între „destinul” lui Napoleon și imaginea lui Christos, intersectare cu mitul lui Prometeu, parazitare cu stereotipul căpcăunului. Acesta se transformă în figură mitică atunci cînd devine povestire, istorie, deci tematizare, care, aici, va purta numele de mitizare: este modul de elaborare a scriiturii lui Chateaubriand, din pamfletul *De Buonaparte et des Bourbons* (1814). Așadar istorie „negativă” prin ceea ce povestește, dar „pozitivă” în privința funcției sale în imaginarul epocii. Pentru unele generații, istoria mitică, fie ea negativă sau pozitivă, a avut – păstrînd proporțiile –, un rol, o funcție comparabile cu cele pe care miturile antice le-au îndeplinit pentru cetatea antică și pentru poeți. În cazul lui Napoleon, mitizarea are jaloanele și numele ei: Byron, Beethoven, Goya, Karl Marx, Tolstoi, la care se adaugă acelea ale lui Chateaubriand, Vigny, Hugo, Aragon și Abel Gance.

Fie că este vorba de mitologie „antică” sau „modernă”, mitul rămîne o istorie vie pentru cei care o recrează, o ascultă sau o citesc. O istorie mitică nefolosită poate fi în continuare numită „mit”; dintr-o perspectivă larg diacronică, dar ea încetează a mai fi mit în momentul în care nu mai este o componentă

a culturii, a literaturii studiate. Istoria redevine mit atunci cînd referința este reactivată, cînd aduce o nouă dimensiune pentru a alimenta imaginarul.

Fiecare epocă are miturile ei privilegiate, o mitologie proprie. În acest sens, miturile, ca și temele, pot servi la îmbogățirea și nuanțarea istoriei literaturilor. Se poate vorbi despre mituri de epocă, după cum s-a putut discuta – și subliniem – despre o tematică de epocă. Cu *The Romantic Imagination* (Oxford Univ. Press, 1969, reluare a conferințelor din anii 1948-1949), C.M. Bowra ne oferă o contribuție devenită clasică pentru studiul „imaginației romantice”, o lucrare în care regăsim opere, studii tematice și perspective mitice (Don Juan, Prometeu). În *Fin de siècle. Gestalten und Mythen* (München, W. Fink, 1977), Hans Hinterhauser a reunit cîteva dintre componentele unei mitologii *fin de siècle* sau decadentă: a doua venire a lui Christos, orașele moarte, revolta dandismului, femeile preraphaelite, centaurii... Acest Christos *fin de siècle* și predecesorul său (cf. Frank Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973) sînt teme cu scenariu codificat (ce s-ar întîmpla dacă ar veni din nou, dacă ar face aceleași lucruri?) și cu valoare de exemplu pentru una sau mai multe generații.

Trebuie deci să studiem modul în care tema sau tipul, imaginea, grupul de imagini – sau uneori cuvîntul – se pot transforma în istorie, pot deveni structură, ansamblu de elemente constitutive și de variante, înțelegînd astfel rolul exemplar pe care această istorie l-a jucat în declanșarea repetițiilor, reluărilor. O „istorie” sau o „figură” poată deveni exemplară în sinul unei anumite culturi, dar poate avea ecouri mult mai slabe în altă parte. Într-un studiu, reeditat de curînd („El moro de Granada en la literatura”, *Revista de Occidente*, 1956, reed. *Archivum*, 1989), Maria Soledad Carrasco Urgoiti analizează – cu precădere în spațiul literaturii spaniole – un caz de „maurofilie literară” (mai potrivit ar fi fost termenul de „mauromanie”), mitizarea Ultimului Abencérage. Această figură celebră, care i-a inspirat deopotrivă pe Chateaubriand și pe Washington Irving, care a cunoscut mai întîi gloria și apoi decăderea în Italia și Franța secolului al XVII-lea, rămîne totuși circumscrișă călătoriei în Granada și „mitului” Alhambrei.

Bineînțeles, nu există permanență sau universalitate a mitului: miturile grecești își datorează universalitatea hegemoniei culturale a Europei, moștenitoare inspirată a acestor istorii. Există în schimb o viață, o supraviețuire, reînvieri ale unor mituri străvechi și apariția altora noi, convertibilitatea unor istorii străvechi în versiuni moderne, combinarea mereu posibilă a unor elemente sau figuri mitice în istorii exemplare pe care literatura (printre altele), le abordează, contribuind astfel la conturarea caracterului lor exemplar.

Către o definiție a mitului literar

În cercetările lui asupra mitului, reluate sintetic în dicționarul amintit, Pierre Brunel deosebește trei elemente (funcții, le spune el) posibile pentru o definiție a mitului.

- *Mitul-povestire*. Mitul relatează o istorie, deci este povestire. De aceea, la Platon, mitul se opune dialogului, discuției. Înțelegerea mitului ca povestire, scenariu (să ne amintim de Cl. Lévi-Strauss, de imaginea care pătrunde în literatură) trimite la perspectivele structurale ale unui Tomașevski, autor care definește mitul ca „sistem de motive”. Mitul, o istorie particulară, produce reiterări, reluări de elemente (ceea ce Lévi-Strauss numește „miteme”). Pierre Brunel citează, oportun, definiția dată de Mircea Eliade mitului („Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment petrecut în timpurile primordiale, timpul fabulos al începuturilor”). Sau definiția lui Gilbert Durand: „Un sistem dinamic de simboluri, arhetipuri și scheme care, sub impulsul unei scheme, tinde să compună o povestire”. O schemă devenită povestire – iată un prim element pentru o definiție simplă și edificatoare, care să implice ideea unui „scenariu mitic”. În „mitul” Antigonei, scenariul este următorul: eroina se opune tiranului, interzicerea înhumării unuia dintre frați, încălcarea acestei interdicții, logodna cu fiul tiranului, condamnarea și moartea (cf. Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, A. Colin, 1974 și George Steiner, *Les Antigones*, Gallimard, 1986). Între aceste date stabile este loc și pentru „variante”, ca semn al „libertății, al vieții literaturii”, după cum notează Pierre Brunel. Să adăugăm însă: și semn al unei constrângeri – mai mult sau mai puțin indirecte – a imaginarului, atunci când acesta se întoarce împotriva scenariului.

În anumite cazuri, constrângerea este atât de reală încât poate avea, în plan estetic, consecințe dintre cele mai grave. Pe bună dreptate, s-a spus că extraordinara influență a operei lui Milton, *Paradise Lost*, a dus, printre altele, la blocarea imaginației celor care au încercat la rîndul lor să retranscrie Geneza, deoarece poetul englez, oferind un scenariu dramatic și imagini pitorești, a impus o convenție cu care era aproape imposibil de rivalizat. Între Biblie și Milton, spațiul de manevră pentru imaginație este de fapt foarte limitat (cf. J. Blondel, ed., *Le Paradis perdu* (1667-1967), Minard, Lettres modernes, 1967 și Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand*, Klincksieck, 1975).

- *Mitul-explicație*. Mitul este o povestire etiologică, o fabulă explicativă (originea laurului explicată prin istoric, mitul metamorfozei Daphnei, numele care trimite la obiect, cf. Yves Giraud, *La Fable de Daphné. Essai sur un type*

de métamorphose végétale dans la littérature et les arts, Genève, Droz, 1969). Mitul povestește cum a devenit realitatea ceea ce este, cum s-a dezvoltat lumea și ce fel de raporturi întrețin oamenii cu ea. Să precizăm: mitul înseamnă explicație pentru că, în primul rînd, este știință conținută în istorie. Această cunoaștere ne arată că mitul înseamnă organizare a lumii: orice mit este istorie a originilor, adică mit fondator. În plan cultural, mitul este o autoritate, o referință mai mult sau mai puțin permanentă, care implică repetiția, ritualizarea.

• *Mitul-revelație*. Întrucît un mitul are o funcție revelatoare, putem spune – ca și Mircea Eliade – că orice mitologie este o „ontofanie”. Dacă mitul dezvăluie sacral, mitul literar reprezintă și el un „răspuns”. Continuîndu-l pe André Jolles (*Formes simples*, Le Seuil, 1981), Pierre Brunel va identifica, între problema pusă de om și răspunsul primit, spațiul necesar pentru o „formă” care va purta numele de mit.

De fapt, acest răspuns are o funcție sau o valoare dublă: etică și de compensare. Mitul ține loc de Istorie, de unde valoarea exemplară a istoriei și, la un nivel mai larg, forța ei etică. La fel cum miturile antice au sudat colectivitatea care le-a acceptat ca fundament religios, ca limbaj simbolic, orice mit „modern” (Jeanne d’Arc, Napoleon, Che Guevara...) deține o anumită valoare etică pentru comunitatea care se recunoaște în respectivele istorii. Există deci o adeziune colectivă la o istorie care, din singulară cum a fost, devine colectivă. Pentru că este „răspuns”, mitul are – după cum a precizat Pierre Barbéris în legătură cu mitul lui Napoleon (*Revue d’Histoire littéraire de la France*, 1970) – și o funcție de compensare (istoria secundară). Caracterul secund și funcția etică, în sens neutru, nu sînt lipsite de importanță pentru stabilirea unor legături între mit și ideologie, între mit și imaginar.

În literatură, funcția de „răspuns” a mitului îmbracă o formă specifică, fapt care antrenează un întreg șir de consecințe. Scriitorul care a recurs la mit solicită un răspuns, iar scrierea se înfăptuiește pe baza unui răspuns, a unui scenariu preexistent. Trebuie deci analizată contribuția mitului, dar și cea a scriitorului, a epocii, a culturii respective.

Studierea mitului literar nu se poate face decît cu ajutorul oferit de două procese complementare: conservarea unui scenariu și transformarea lui, transformare în care se regăsesc munca și alegerile scriitorului. De vreme ce Lévi-Strauss consideră că mitul este ansamblul variantelor lui, putem afirma că în literatura generală și comparată mitul reprezintă și ansamblul transformărilor suportate de un scenariu dinspre ideologie și estetică sau dinspre un anume imaginar, diferit de cel al mitului existent în versiunile anterioare de care dispune scriitorul. De asemenea, trebuie explicat motivul reluării, al reactivării

unui scenariu de către un scriitor sau o generație. Subliniem aici importanța afirmației – provocatoare doar în aparență – făcute de Jean-Louis Backès (*Le Mythe d'Hélène*, Adosa, 1984): „Mitul nu este materie de interpretat, ci obiect de reminiscență”. De fapt, reminiscența implică reevaluarea; fără reinterpretare, se ajunge la codificare, la clișeu, la stereotip, cu posibilitate de reutilizare imediată. Evident, mitul nu poate trece cu ușurință peste originile sale religioase, și trebuie să admitem faptul că mitul nu poate avea dimensiune literară decât în măsura în care continuă să rămână cuvânt viu.

Principii de mitocritică

Nu fără oarecare reticență, Pierre Brunel acceptă totuși să discute despre mitocritică în literatura generală și comparată (*Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, 1992). Cele trei legi pe care le-a enunțat (cf. capitolul 1) oferă o serie de perspective utile:

- **Emergență.** Ne interesează aici examinarea ocurențelor mitice dintr-un text, fără a ține cont de cele explicite. Astfel, *Colomba* lui Mérimée se transformă în variantă a mitului Electrei. Activitatea de comparatist se concentrează nu numai asupra identificării, ci și asupra interpretării, operație care se poate sprijini pe istoria literară (cercetări despre filiația istorică). (Să nu uităm că mitul trebuie să „producă” o istorie.) În *Le Fleuve Alphée*, Roger Caillois explică în câteva rânduri titlul unui tip de biografie intelectuală. Însă referința rămâne mitologică, fără a fi mitică, în pofida pregnanței poetice (fluviul care iese din mare redevenind râu, izvor). *A fortiori*, referința (Caillois, de formație gramatician, vorbește de „metaforă îndepărtată”) nu poate pretinde a fi nici metaforă obsedantă, nici „mit personal” (în sensul dat de Charles Mauron în psihocritica sa). Sigur, în text există amprenta unui mit, există și câteva indicii, însă legenda antică nu produce nici o nouă fabulație, nici o amplificare. Avem doar emergență, fără iradiere.

- **Flexibilitate.** Noțiunea face trimitere la suplețea adaptării și la rezistența elementului mitic în text. Recunoașterea și evaluarea rezistenței din mitul-schemă reprezintă o etapă inițială. Așadar, textul trebuie confruntat cu schema mitului fondator, prestabilit.

Această schemă este invenția, rezultatul activității unui cercetător care identifică în istorii câteva elemente recurente, secvențe esențiale în măsură a constitui ceea ce André Siganos numea „sintagmă minimală”. Pentru mitul Minotaurului, sînt evidențiate trei secvențe: ordinea naturală este transgresată prin reconsiderarea monstrului; ordinea stabilită: Minotaurul acționează, el fiind subiectul; judecata eroică: Minotaurul suferă acțiunea. Confruntarea acestei

scheme cu textele favorizează apariția posibilităților de „modulare” – spune A. Siganos. În textul studiat există „o altă prezență” (expresie excelentă care aparține lui P. Brunel).

• *Iradiere*. Este una dintre prezențele în mod obligatoriu semnificante, care organizează analiza textului. Chiar dacă este atenuat, latent, elementul mitic trebuie să-și păstreze puterea de iradiere. Se poate porni de la titlu, „semn sub care stă cartea ori textul”, sau chiar de la un motto în măsură a ne „arăta calea”, de exemplu, strigătul care deschide partea a doua din *Aurélia* de Nerval: „Euridice! Euridice!” și care apare – după cum sugerează P. Brunel – ca „dublă referință la mit și la operă”. Lectura va fi confirmată de prima frază („Pierdută pentru a doua oară!”) și, apoi, de sfârșitul textului.

Iradierea trebuie confruntată cu forma literară: schema mitului intră în competiție, de exemplu, cu genul literar (teatralizare a mitului, logică mitologică și logică romanescă...). De altfel, mitul poate fi considerat un „hipotext”, conform terminologiei lui Gérard Genette, iar textul studiat, consecință poetică de mare influență, un „hipertext” în raport cu schema mitică – ceea ce înseamnă să considerăm că relațiile dintre schema mitică și text sînt niște relații de intertextualitate.

Pierre Brunel va propune două surse de iradiere „subtextuală”: opera unui anumit scriitor, unde mitul este prezent, iradiind totodată într-un alt text, fără însă a apărea în mod explicit, și mitul însuși, cu „inevitabila sa iradiere” în „memoria și imaginația unui scriitor care nici măcar nu are nevoie să o expliciteze”. Dar, cum mitul este în primul rînd structură, dacă se urmărește cu adevărat realizarea unei lecturi a mitului, ar trebui descrisă organizarea unui text. Și, după cum scrie Pierre Brunel, trebuie convenit că în acest caz „fiecare dintre noi face analiza structurală fără să știe”.

Nașterea și dezvoltarea mitului literar

Vom discuta despre naștere, și nu despre origini. Se admite că mitul (etno-religios) se pierde în negura timpurilor, domeniu care nu este de competența comparatistului – probabil singurul – pentru că se sustrage istoriei.

Mit și istorie culturală

Comparatistul intervine în cea dintîi transformare semnificativă a miturilor antice: doctrina euhemerismului (Euhemeros considera că zeii erau oameni de seamă divinizați), reluată și adaptată la creștinism de Lactantius în *Institutiones divinae*, va cunoaște o carieră frumoasă în Evul Mediu și chiar în Spania

secolului de aur, atât de abundent în legende și mituri „păgine”. Dincolo de legendele antice, de textele secrete, simbolice, se pot întrezări alegoria vieții umane și ornamentele ficțiunii care disimulează adevăruri sacre. Această teză apare în *Philosophia secreta* de Juan Perez de Moya (cinci ediții între 1585 și 1673) și *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620) de Fray Baltazar de Vitoria. Sistemul de gândire explică atât exploatarea lirică a *Metamorfozelor* lui Ovidiu ca modele poetice, cât și interpretările catolice ale zeului Pan (*Pan* = Piine), fabula lui Echo și Narcis, descifrată de Sor Juana Inès de la Cruz în *El Divino Narciso* ca imagine a Bisericii (Echo) îndrăgostită de Christos, sau posibila alegorizare a Parcelor în țesătoare, la Velazquez.

Istoria mitică și geneza ei

Prin abordarea domeniului unei anumite istorii literare, devine posibilă finalizarea unor studii preponderent diacronice, care arată în ce mod se face trecerea de la personaj sau tip literar la mit. Prezentăm în continuare două povestiri ale căror evoluții sînt foarte diferite.

- *Ifigenia*. Jean-Michel Gliksohn îi urmărește istoria (destinul) în *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières* (PUF, 1985). Observăm că Ifigenia depășește dimensiunile unui personaj pur literar (nume, familie, genealogie). Ea este „înrădăcinată în spațiu și timp” și „ocupă un loc în adîncurile imaginației poporului grec”. Chiar tragedia modifică viziunea univocă despre lume propusă de legendă, de tradiția mitologică. Ea introduce un semn de întrebare între tradiția religioasă și noile concepții ale dreptului și filosofiei. Exigența divină este enunțată, însă Euripide pune accentul pe drama umană. De fapt, „legenda” surprinde în termeni deopotrivă estetici și religioși problema raporturilor dintre patetic și sacru.

J.-M. Gliksohn identifică, pînă la Rotrou, o dramă generală desfășurată în jurul altarului de sacrificiu. Dar, treptat, inovațiile galante, fără a înlătura pateticul, înlocuiesc rănile pasiunii cu „angoasele care, în drama antică, erau întotdeauna trimise din Cer”. Euripide rămîne autorul textului fondator, dar noile versiuni vor dezvolta un raport indecis între pasiune și „eroismul de acum înainte privat de un cadru religios, altul decît cel convențional”. Dramaturgii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea revin la un patetic „epurat”, mai aproape de modelul antic; evident, ei refuză deznodămîntul religios din Euripide (manifestarea divină, „teofania”), dar subliniază speranța într-un cult „mai puțin barbar”. De aceea, Ifigeniile lor devin „îmnuri închinare umanității virtuose”, iar sensul religios al piesei antice și misterul ei sînt eliminate. Inspirîndu-se mai adînc din izvoarele tradiției legendare, Goethe va da „aura

sacralului” unei religii a umanității care reducea mitul la o „alegorie filosofică”. Oricît de fluctuante ar fi, raporturile dintre patetic și sacru constituie elementul original al acestei „legende”.

• *Mitul Elenei*. Studiat de Jean-Louis Backès, mitul Elenei ne permite să înțelegem nașterea și dezvoltarea mereu aleatorii ale unei istorii mistice. Să cităm o afirmație care se apropie de paradox: mitul Elenei „nu a prea avut noroc”. Departe de a se impune „cu aceeași măreție” ca Oedip, Faust, Tristan sau Don Juan, Elena pare să fi fost sortită episodului chiar începînd cu textele homerice. „Așadar, singurul element constant pare a fi numele propriu: adică foarte puțin”. Și totuși, uman și divin deopotrivă, personajul nu este lipsit de complexitate. Astfel, povestea Elenei ar putea fi considerată relatarea „posibilei prezențe a sacralului chiar în interiorul unei figuri legendare”. De unde și întrebarea: „Ce poate deveni un mit, un adevărat mit viu de altădată, atunci cînd este de prisos în acest imens angrenaj al interpretării numit literatură?”. Care poate fi, în acest caz, semnificația supraviețuirii unui mit? Istorie „săracă” în aparență, ea rezistă veacurilor – iar Elena va trăi, după cum spune Ronsard, „cel puțin tot atît cît vor trăi condeiele și cărțile”. Ceea ce înseamnă că acordăm literaturii funcția de catalog, de conservare.

Mit și naștere a unui scenariu

Poate că în acest mit „sărac” – sau în altele care încearcă să se impună – s-ar putea citi unul dintre traseele oferite imaginarului prin „agregatele mitoide” despre care s-a vorbit deja (cf. capitolul 4).

• „*Mitul*” poetului nefericit. O posibilă ilustrare pentru această lentă, dificilă naștere este „mitul” poetului nefericit, analizat de Jean-Luc Steinmetz (*Œuvres et critiques*, 1982, VII), o invitație (de cîteva pagini) la meditație pe tema „constituirii unui mit” pornind de la fragmente din viața unor poeți ca Homer, Tasso, Milton, Camöens, Cervantes sau Chatterton. Cu ei, începe să se contureze o istorie, anume aceea a „gînditorilor înnebuniți de mizerie” despre care vorbește Vigny în *Stello*. Mai întîi *topos*, apoi personaj exemplar, mai tîrziu figură mitică, poetul nefericit (care nu este încă poetul blestemat) găsește, în „cazurile” Chénier, Malfilâtre sau Gilbert și la răspîntia dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, noi componente pentru o povestire ce așteaptă să se transforme în scenariu posibil.

• *Nașterea literară a lui Don Juan*. O dată cu *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, așadar, un singur text, este posibilă – din perspectiva unei literaturi generale (mit și literatură), mai mult decît din a uneia comparate – observarea

modului în care un text creează o istorie mitică. Cu Tirso începe ceea ce numim în mod obișnuit „mitul” lui Don Juan : mai exact, prinde formă pentru prima dată o figură de seducător care, latent, virtual, exista în tradiția populară spaniolă, și chiar europeană. În trei zile, *comedia* deschide spațiul necesar pentru ca un *galan*, un „om fără nume” – cum se spune la început – să devină *el Burlador de Sevilla*, adică istoria exemplară pe care Tirso o oferă ca lecție publicului său.

După aventura cu Isabela, urmată de fuga sa, Don Juan devine obiectul unei adevărate mitizări (sau mitificări...) provocate de unchiul său, Don Pedro, care îl minte pe rege. Această minciună creează prima imagine antologică a unui june prim seducător, prima afabulație, prima legendă : bărbăție, hotărâre, cutezanță, eroizare a unei acțiuni necinstite în realitate, prin asocierea imaginii pozitive a aventurierului descumărului cu aceea, puternic conotată, a „șarpelui încolăcit”. În structura discursului lui Don Pedro identificăm un contrapunct : prezența răului și imaginea îl depășesc. Este vorba despre un vers – ca atâtea altele – care face semn spectatorului, celui care vrea să vadă altceva decât spectacolul lumii și să înțeleagă cu adevărat sensul minciunii rostite de Don Pedro pe scenă.

Mai târziu, în fața lui Octavio, Don Pedro dezvoltă o nouă afabulație, o altă mitizare a necunoscutului seducător. Astfel, el ne amintește că nu există mit fără istorie : povestește una lui Octavio, și asociază seducția nopții, într-o metaforă amplă („giganticele întunecimi”) reluată ca un ecou, mai departe, de imposibila definiție a seducătorului : „gigant” sau „monstru” ? Discursul lui Don Pedro – fabulația sa – nu se limitează la a întinde o plasă metaforică (seducție – noapte) ; el califică acțiunea întreprinsă : necunoscutul a sfidat Cerul și puterea regală ; seducătorul – căruia în continuare nu i se dezvăluie numele – este comparat cu un demon, comparație care îi permite lui Don Pedro să consolideze minciuna pe care i-o debitează lui Octavio, nefericitul îndrăgostit : el diabolizează seducția, îi dă un caracter supranatural ; și, prin aceasta, el este primul care elaborează un fel de vulgată a mitului donjuanesc, amestec de adevăr și minciună, de elemente triviale și poetice, melanj care devine în cele din urmă „adevăr”. Cele două discursuri ale lui Don Pedro ne-au (re)prezentat ceea ce sociologii vor numi „zvon”. Să traducem : unchiul și societatea sînt primii „fabricanți” ai unei istorii, versiune inițială a „mitului” donjuanesc, care îi accentuează contururile satanice, puterea sau caracterul supranatural, seducătorul ajungînd să fie mai mult decît un simplu om. Seducătorul nu poartă deocamdată un nume, abia dacă-i distingem chipul – însă are o istorie, inventată de cei din jurul lui.

Personajul Thisbé este cel care îi va da numele: Don Juan, și postura emblematică: „în brațele unei femei”. Thisbé, femeie insensibilă, se îndrăgostește pe loc de Don Juan, seducător în chiar substanța lui... Iar istoria lui Don Juan va dobîndi o nouă trăsătură „mitică”. Cucerirea Thisbéi vine după împlinirea cu Isabela și după o aventură în Spania: nu este mit, ci istorie repetată. Repetiția conferă istoriei caracter de exemplu. Or, istoria lui Don Juan este istoria unei repetiții: mitul lui Don Juan descrie, în primul rînd, chiar mecanismul fără de care nu există mit. După prima zi, Thisbé este a treia victimă cunoscută: și această poziție, a treia, îl face pe Don Juan să acceadă la originalitatea ambiguă a seducătorului, pe care de altfel și-o declină ca „vechi obicei”. Pentru valetul său, Don Juan devine „pedeapsa femeilor”; pentru Thisbé el este „negura ieșită din mare”. Dintr-o dată, bărbatul care la început nu avea nume, are acum prea multe: fabula se pune în mișcare.

Să ne amintim că Don Juan este pedepsit pentru o crimă pe care, deși a avut intenția, nu a comis-o: istoria lui Don Juan „inventată” de Tirso de Molina rămîne în egală măsură hiperbolică și exemplară. Generată de o societate fondată pe ipocrizie, adresîndu-se deci respectivei societăți ca răspuns la problemele ei particulare, această istorie, acest „mit” nu pot apărea altfel decît alterate în afara Spaniei.

Piesa – care se încheie cu evocarea morții lui Don Juan – este, în sensul propriu al cuvîntului, o istorie moralizatoare. Dar nu numai atît. În fața unor personaje ignorante, dar și în fața unui public care a văzut totul, Catalinon, valetul, face în cîteva versuri rezumatul acțiunii. Repetiția, departe de a fi o stingăcie oarecare, oferă în *extremis* povestea lui Don Juan, momentele ei principale. Valetul prezintă în cele cîteva versuri schema mitică, sintagma minimală: nu există mit fără o schemă ușor de memorat, iar această povestire este un „adevăr”, ecou al cuvîntului cu care Don Pedro își împodobește minciunile. Cuvîntul din final, acordat regelui, insistă pe „memorie”: istoria de care trebuie să ne aducem aminte, ultimă ilustrație a caracterului exemplar al oricărui mit.

• *Mit și Istorie*. Un singur text, *La Tragédie du roi Christophe* de Aimé Césaire, este suficient pentru a înțelege și modul în care, printr-o lovitură de forță poetică și politică, autorul care se revendică de la valorile rasei negre pune bazele unui mit și scrie astfel Istoria, pornind de la istoria exemplară a regelui tiran Henri Christophe. Piesa – care se încheie tot cu imaginea mormîntului – inversează procedura franceză (clasică): nu mitul este sursă, model și pretext al unei tragedii, ci o dramă a Istoriei, inspirată din modelele shakespearian și claudelian și transformată în final – ca deznodămînt – în mit, în rescriere a Istoriei, în istorie consolantă, care dublează Istoria a trei secole de sclavie și

josnicie cu o istorie secundară. Imaginea fenixului reprezintă o ultimă *mise en abîme*, exemplară pentru întreaga rasă neagră: nu există mit fără destinatar, cheazășie, garant și actor al exemplarității.

Poetica mitului

Trebuie să ne întoarcem la cele două caracteristici majore, formale sau structurale, ale mitului: povestire și schemă sau scenariu. În *Le Récit poétique* (Gallimard, 1994), Jean-Yves Tadié studiază „raportul dintre două forme literare”, „variațiile dintre două sisteme”. Cele trei posibilități pe care le distinge au elemente comune cu cele trei „legi” formulate de Pierre Brunel. Fie povestirea poetică este „mitică în întregime” (iradiere) ori „integrează mituri” sub forma unor „povestiri inserate” (flexibilitate), fie „prezența miturilor este subterană”, „dincolo de unele episoade ale istoriei sau de unii eroi”, chiar „izbucnind într-o ploaie de scînteieri simbolice” (emergență).

De fapt, este necesar să precizăm că povestirea poetică, atunci cînd nu folosește – prin intertextualitate – mituri străvechi (cazul primului Giono), creează mituri noi (cazul lui Aragon). Povestirea poetică este „o mașină de reproduș sensuri ascunse” și de aceea „se opune povestirii realiste”. Este simptomatic faptul că analiza evoluează înspre analiza unor simboluri și visuri. Dacă revenim la ideea de „schemă”, înțelegem mai bine nu doar statutul istoriei mitice într-un text, ci și raportul dintre schema mitică și structura textului studiat.

Nașterea mitului se confundă deci cu constituirea unei scheme, a unui scenariu valabil pentru o nouă istorie. Activitatea critică și poetică își va asuma cu prioritate identificarea schemei mitice (invarianții, elementele constitutive), prezentarea funcționării și a variantelor ei.

Lecturi ale mitului

Comparatistului i se oferă numeroase lecturi: studiul vizînd structurile textului (schema mitică), problemele de intertextualitate (trecerea de la o versiune la alta și prezența unei versiuni a mitului într-un text), în fine, probleme legate de formele și genurile literare confruntate cu schema mitică – ceea ce Jean Rousset a numit „metamorfoze laterale” (*Le Mythe de Don Juan*, A. Colin, 1976), într-un studiu care va servi drept ghid și ne va ajuta să descoperim, în raport cu lecturile repertoriate (cf. capitolul 1), un nou tip de lectură posibilă sau, mai curînd, o nouă metodă de comparare a textelor.

Metoda structurală și suprapunerea textelor

Jean Rousset elaborează un „scenariu donjuanesc permanent”, ale cărui unități constitutive, invarianții, sînt în număr de trei: moartea („fără ea s-ar povesti o altă istorie”); grupul feminin („o serie de victime și o victimă privilegiată”); și, în fine, eroul însuși, cel care „înfrentă moartea” și va primi „pedeapsa finală”. Așadar, pentru acest invariant, ar trebui poate să vorbim despre pedeapsă, și nu despre erou.

Să precizăm că „invariantul” dat este componenta unui model, fără a avea prin urmare nici o legătură cu invarianții semnați (cf. capitolul 1). Invarianții constituie o abstracție: „un dispozitiv triunghiular minimal” care determină un „triplu raport de reciprocități”.

J. Rousset propune „o metodă structurală”, însă refuză să devină prizonierul ei: autorul intenționează să citească textele, să facă „micro-analize” și „suprapuneri” de elemente, secvențe, unități diverse, „să adune corpusul”, tratînd versiunile mitului „ca și cum ar fi sincronice, pentru a identifica principalele combinații”, adică pentru a putea compara.

„Suprapunere”: apariția acestui cuvînt merită un plus de atenție. Dacă, pe de o parte, constituirea unui corpus este rodul unor lecturi, intuiții, cunoștințe, dacă ea funcționează prin contiguitate, prin asociații tematice sau prin asociații de idei, facilitate aici de numele protagonistului, deci prin titluri ușor de reperat, pe de altă parte, elaborarea schemei și comparațiile între texte se realizează prin suprapunere. Deci nu mai este vorba despre un „du-te-vino” sau despre lecturi „laterale”, lecturi în oglindă, cum am văzut în capitolul precedent. Existența unei scheme, a unei structuri în miturile și legende antice, și exemplul lucrărilor lui Lévi-Strauss explică elaborarea unei metode de inspirație structurală.

Invarianți și variante

Modelul celor trei invarianți permite „filtrarea” textelor și justifică respingerea altor tipuri de seducători și de seducție (Casanova, Lovelace...). Textele sînt reținute datorită pertinentei lor (mai mari sau mai mici) în raport cu un model, și nu în funcție de calitățile lor estetice. Din acest motiv diacronia nu poate fi ignorată, și nici specificitatea fiecărui text sau importanța unor „texte-de-răscruce”, cum ar fi *Don Juan* (1813) de E.T.A. Hoffmann, unde se întîlnesc trei genuri: povestirea, care istorisește o reprezentare a operei *Don Giovanni* de Mozart, și un eseu pe tema personajului Don Juan. Poetica mitului se construiește din diferitele lecturi ale corpusului, tot atîtea „călătorii prin forme”.

Invariantul, devenit deci variantă a morții și pedepsei lui Don Juan, marchează o etapă decisivă în studiul lui Jean Rousset. Într-adevăr, a crede că toți invarianții

au aceeași valoare ar însemna să cădem în caricatură structuralistă. Să atingi „mitema” morții, a pedepsei înseamnă să alterezi logica inițială a mitului, să-i modifice conținutul, influența și semnificația.

Analiza pedepsei din perspectivă poetică nu presupune doar o problemă formală, ci urmărește însăși materia mitului, sensul pe care acesta îl poate avea într-o anumită societate, într-o anumită cultură.

Faimoasa și enigmatică replică a lui Sganarelle, „*Mes gages, mes gages*”, din *Dom Juan* de Molière, lansată după o pedeapsă cu grijă pusă în scenă (*théâtre à machines*, cu schimbări de perspectivă), nu este oare plasată în fine tocmai pentru a reaminti că întreaga piesă a fost construită pe principiul teatrului în teatru? Este o piesă în care toată lumea are un rol dublu, un limbaj dublu, în care personajul Dom Juan și cuplul stăpîn-servitor experimentează mereu alte situații dramatice. Cei doi se deghizează, iar piesa seamănă uneori cu teatrul de revistă (amintind și de *Mizantropul*, în care regăsim același principiu structural). Constant, Dom Juan este „distribuit” în noi situații teatrale: în fața Elvirei (de două ori), în fața tatălui lui (de două ori), în fața unui sărman, în fața unui aristocrat (Dom Carlos) care începe să pună la îndoială codul de onoare interpretat la modul absolut (spre deosebire de fratele său, Dom Alonse), apoi în fața amîndurora și, în cele din urmă, în fața unei statui. Piesa face din Dom Juan un personaj dintr-o comedie în comedie (cu țărăncile). Astfel, el devine – caz mai curînd unic – personaj grotesc și de farsă; sau dintr-un joc în altul, inventat pentru a-l îndepărta pe Dl. Dimanche* (ce nume pentru o piesă care nu vorbește decît despre Cer!), joc prezentat ca un „secret” și repetat în planul farsesc de Sganarelle. De asemenea, o dată împlinită pedeapsa și toată lumea satisfăcută, rămîne Molière-Sganarelle care-și cere banii, întrebîndu-se parcă dacă piesa reprezentată mai e „rentabilă”, temere deloc deplasată după necazurile cu *Tartuffe***.

Studiul poetic al mitului marchează un moment al lecturii în cursul căruia informațiile istoriei solicită, autorizează deschiderea perspectivelor în vederea interpretării. Identificăm aici ceea ce s-ar putea numi logica mitului, dacă tot am vorbit despre logica imaginii. În ambele cazuri trebuie desprinsă o interpretare bazată pe un scenariu, o legendă, elaborarea ei în secvențe constitutive, modificările ei posibile, derivate ei în raport cu o schemă inițială. Acestea merită o dublă explicație: internă, în raport cu economia textului studiat; externă, în raport cu imaginarul unui scriitor, al unei epoci, al unei culturi.

* *Dimanche*, în franceză, înseamnă „duminică” (n.t.).

** Primele două versiuni ale acestei comedii au fost interzise (1664 și 1667), piesa fiind autorizată abia în 1669 (n.t.).

Mit și imaginar

Mitul literar – în formă de text – solicită o reflecție, o interpretare a istoriei de fiecare dată unică, exemplară, reorganizată în fața cititorului, a spectatorului, informat probabil, ca și scriitorul, de existența altor istorii anterioare sau paralele, contemporane. Nu există studiu mitologic fără o analiză a receptării mitului.

Receptarea unei istorii începe foarte devreme: o dată cu scriitorul care, în loc să inventeze, își îndreaptă atenția asupra unui scenariu existent.

Receptare și reinterpretare

După cum observa André Dabezies, există, în Germania, mai multe imagini ale lui Faust decât ale Jeannei d'Arc, chiar dacă mitul francez a atras și el atenția lui Schiller – *Die Jungfrau von Orleans*. Miturile fac vogă: după spusele lui A. Dabezies, a existat o „faustomanie” romantică. Miturile se întrepătrund: Grabbe este autorul unui *Don Juan und Faust* (1829). Bineînțeles, asemenea contaminări depășesc jocul intertextual de teme sau modele. Miturile se desprind de contextul lor original și se „naturalizează”.

Ele vorbesc limba imaginarului în care se înrădăcinează: argentinianul Estanislao del Campo compune un *Faust la Buenos Aires*, piesă în care un *gaucho* asistă la o reprezentație cu *Faust* de Gounod. O istorie mitică poate ascunde o alta. Periodic aproape, piesa lui Calderon, *El mágico prodigioso*, servește drept complement hispanic într-un program axat pe mitul lui Faust: este cazul gustului pervers pentru ferestrele false despre care vorbește Pascal. Un pact cu diavolul nu trimite în mod obligatoriu la povestea lui Faust: de la *Volksbuch* din 1587, ea integrează acest element, acest invariant; însă nu orice pact cu diavolul „produce” un mit faustic: Calderon reia un fond folcloric local și o tradiție națională (în particular, o piesă anterioară semnată Mira de Amescua) și se inspiră din viețile sfinților (*La Légende dorée*) pentru a pune în scenă dublul martiriu al lui Ciprian din Antiohia și Iustina. Sigur, Goethe poate citi în această *comedia* „subiectul lui Faust tratat cu o măreție incredibilă”. Comparatistul are nevoie de mai puțin entuziasm și de mai multă circumspecție.

Un repertoriu pentru imaginar

Interesul viu provocat de studiul lui André Dabezies despre mitul faustic (*Le Mythe de Faust*, A. Colin, 1972) se justifică, credem, prin efortul de a explica toate detaliile istoriei lui Faust și ale istoriei culturale cu care ea dialoghează, și de a face o comparație cu alte istorii generate de cultura occidentală (Don Juan,

de exemplu), de care se apropie; pe care le intersectează, cu care coexistă: într-adevăr, miturile pot fi – ca și temele – un repertoriu imaginar care poate fi folosit drept sursă de inspirație.

• *Faust. Lectura mitului.* În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Faust „înlocuiește” practic vechiul tip al vrăjitorului și magicianului. El îi conferă deci acestui tip tradițional „figura sa modernă”. Epoca romantică va face din Faust „un Don Juan îndrăgostit, un cuceritor, dacă nu chiar un blasfemator galant”. Cele două figuri – și istorii – se apropie nu atât prin catastrofa menită a sancționa excesele lor, cât prin „aspirația ideală și infinită” pe care o intrupează în ochii generațiilor romantice.

La fel cum Faust s-a intersectat cu Don Juan, în secolul al XIX-lea se va produce întâlnirea lui Faust cu Jidovul răătăcitor, cu Manfred al lui Byron, Zarathustra și Paracelsus. Aceste întâlniri (sau intersectări) se explică prin dorința de a găsi figuri și istorii în care revolta, titanismul, aspirațiile mistuitoare ale ființei umane de a-și afla un receptacul, o formă suplă care însă să accepte și diferite metamorfoze (legea flexibilității...).

O dată cu Prometeu s-a atins cea mai mare frecvență și profunzime a „contaminării”: Prometeul revoltei, al progresului, cel care promite omului „salvarea prin propriile lui forțe”. Or, alegerea acestui traseu presupune privilegierea deliberată „a unuia dintre cei doi poli ai mitului” – și anume „dinamismul omului” – și deci uitarea sau refuzul „limitei tragice care marchează angajamentul în rău”. În acest stadiu, mitul lui Faust dobândește maximă amploare și își dezvăluie rațiunea de a fi, mesajul esențial. André Dabezies dovedește că istoria lui Faust e structurată de o experiență creștină și occidentală a omului, a propriei lui libertăți și responsabilități. Occidentalul nu se identifică nici cu Faust, nici cu „omul faustic”, după cum susținea Spengler. Faust rămâne însă una dintre imaginile privilegiate, poate singura cu adevărat vie între vechile noastre figuri mitice. Ce tip de lectură a fost practicat pentru a ajunge la această concluzie- invitație la relectură? Să-l ascultăm pe André Dabezies: „Studiul unui mit sau al unei teme literare nu se reduce la un catalog eteroclit de titluri sau citate desprinse din contextul lor. Printre toate variantele povestirii lui Faust a trebuit să căutăm o logică, să aflăm constantele. Din istorie s-a desprins o structură literară polimorfă, dotată cu o anume individualitate și cu o relativă flexibilitate: ea reacționează diferit la evenimente, idei și lozinci; își are propriile repulsii și tropisme; se impune într-o mare măsură scriitorului – chiar și genial (mai ales genial) – care caută să o folosească după voia fanteziei sale”.

Așadar, ar trebui să medităm în primul rând asupra permanenței mitului, asupra convertibilității și contextualității sale relativ largi (dar care este nelimitată și urmează, fără îndoială, câteva principii care nu sînt de ordin literar).

De ce pînă acum Faust nu a purtat niciodată „ochelarii unui materialism grosolan” sau „uniforma colectivistă”? Originile lui creștine îl leagă oare de o concepție spirituală și personală (chiar individualistă) despre viață? Întrebarea își află un ultim răspuns în relectura istoriei mitice.

Pentru A. Dabezies, originalitatea mitului faustic provine din tensiunea dramatică creată între cei doi poli opuși: însuflețirea omului și povara răului ce-l apasă. Nu există una fără cealaltă, pentru Faust, ca și pentru Don Juan – și astfel se explică interesul constant al publicului. Mitul lui Faust este deopotrivă afirmarea omului și avertismentul asupra limitelor condiției umane. Mitul, văzut de André Dabezies ca „povestire simbolică a unei situații existențiale exemplare”, este deci indisociabil de ceea ce numim „imaginar”. Mitul poate cunoaște etape, eclipse, dispariții și renașteri. Însă el presupune o continuitate făcută din reluări, pentru că istoria mitică a dobîndit o „rezonanță colectivă”.

• *De la poetică la hermeneutică.* „Schema evenimentială” (noțiune imprumutată din antropologia structurală a lui Lévi-Strauss) este reluată de fiecare generație. La perspectiva mai curînd poetică deschisă de Jean Rousset se adaugă acum perspectiva interpretativă (hermeneutică), din dorința de a înțelege amploarea istorică și culturală a unei povestiri. De patru secole, istoria lui Faust este istoria generațiilor succesive, tentate să cedeze în fața viselor de mărire sau de reușită. Cu fiecare generație, mitul reamintește că omului îi este dat să-și aleagă viața, să-și fie propriul creator sau tăgăduitor. Fără îndoială, în interpretarea unei istorii în care pactul cu Diavolul rămîne nucleul inițial și central, cu greu se pot ocoli perspectivele religioase, morale sau filosofice. Comparatistul (literatul în general) este cel căruia îi revine misiunea de a identifica miza consubstanțială istoriei devenite mit. Deci și natura, tonalitatea istoriei contează în miza interpretării.

În *Le Mythe d'Édipe* (A. Colin, 1974), Colette Astier a demonstrat posibilitățile foarte diverse din punctul de vedere al scrierii (teatrale, romanești) unei situații prin definiție intangibilă. Cu mitul gemenilor – studiat de Jean Perrot (*Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, PUF, 1976) – cuplul gemenilor trimite la relațiile binare structurante în gîndirea primitivă. Mitul metamorfozei (vezi *Le Mythe de la métamorphose*, A. Colin, 1974) este considerat de Pierre Brunel un arhetip al miturilor. Există însă excepții și, mai ales, diferite niveluri poetice. Metamorfoza poate fi o „simplă” temă literară atunci cînd se reduce la o idee, la o afirmație generală. Uneori avem de-a face cu emergențe, ca în *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, unde Rilke nu reține din istoria lui Byblis și Cadmus (pornind de la Ovidiu) decît momentul metamorfozei în izvor. Există imagini, comparații, reminiscențe care sînt semne ale unei „secătuiri” a mitului devenit „un cadru gol”, un instrument sau un „pur ornament”. De asemenea, după ce distinge metamorfoza verticală (care unește ființele) și pe cea orizontală

(care le face să treacă de la o figură la alta, după modelul lui Proteu) și meditează asupra noțiunii de fantastic pe care o presupune aproape întotdeauna metamorfoza, Pierre Brunel atinge problema esențială către care conduce metamorfoza ca istorie mitică: nu este vorba despre unirea sau schimbarea unor ființe, ci despre descoperirea „ființelor unite în ceea ce este viu”, „bestia în devenire” sau pe care „fiecare o poartă în sine”. Metamorfoza devine atunci scrierea unei coborâri în sine și depășește granița dintre materie și spirit.

Metamorfoza, un mit? Da, s-ar putea, dar, în egală măsură, metaforă care simulează descrierea celui alt pentru a-l descrie pe același, sugerind un eveniment care nu se petrece deloc (Lucius, în Apuleius, chiar devenit măgar, rămâne om). În utilizările moderne (*Rinocerii* lui Ionesco), alegoria și, mai profund, alegoria scrierii, a literaturii pentru care aventurile *Nasului* (Gogol) ar putea fi expresia exemplară: pe de o parte, dacă arată că poate trezi impresia existenței unui sens alegoric de fapt inexistent; pe de altă parte, dacă povestește metamorfozele unui nas istorisind de fapt aventurile alegoriei.

Mitologii și mit personal

Din perspectiva necesarei interpretări a mitului, a încercării de a trece de la schemă, de la planul cu multiple variante la o sinteză, înțelegem cum poate fi anexată – în acest stadiu al analizei – noțiunea de „mit personal”.

- *O metodă: psihocritica*. Nu se pune aici problema unui abuz sau a unei comodități lingvistice, una dintre acele ambiguități pe care le-ar îngădui cuvântul mit. Noțiunea elaborată de Charles Mauron (*Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963) rezultă dintr-o încercare de a aplica literaturii o anumită psihanaliză (psihocritică). Mitul descoperit de Charles Mauron apare prin suprapuneri de texte ale unui același autor (important punct al metodei), ceea ce evidențiază rețele de asocieri, grupări de imagini obsesive. Repetiția, involuntară, conduce la imaginea unui mit personal, interpretat ca expresie a personalității inconștiente a scriitorului: rezultatele lecturii, ca întotdeauna în psihanaliză, sînt confruntate cu datele biografice.

Principiile lecturii – în special „suprapunerea” textelor – sînt apropiate de cele prevăzute pentru analiza structurii, a schemei mitului. Mitul personal presupune și el un scenariu minim. Deși aici noțiunea pare să-i afecteze poziția, considerăm totuși că între miturile antice și personalitățile unor scriitori trebuie să existe corespondențe singulare. Pierre Brunel remarcă la sfîrșitul lucrării sale, *La Mythocritique*: „Fiecare scriitor are mitul său. Valéry și Narcis. Rilke și Orfeu. Camus și Sisif. Iar Gide, care a «flirtat» cu multe dintre miturile grecești înainte de a se confunda cu Tezeu în ultima lui povestire, a sugerat numele lui Prometeu ca «patron» al scriitorilor”.

Remarca este o nouă invitație la practicarea unei literaturi generale și comparate care să rămână în limitele unei singure serii de texte. Studiul va presupune stabilirea unui raport explicativ între mit și scriere, între schema mitică și imaginația creatoare.

• *Un chip al mitului Orfeu*. Derutantă la o primă abordare, opera romancierului argentinian Ernesto Sábato poate fi recitită în paralel cu mitul lui Orfeu (D.-H. Pageaux, *E. Sábato ou la littérature comme absolu*, Ed. Caribéennes, 1991).

De unde poate proveni ceea ce la început nu este decît o apropiere ipotetică? Din pasajele decisive, esențiale – și totuși evanescente – ale poeticii lui Sábato, cînd autorul vorbește despre o coborîre în iad și despre o înălțare, cînd vrea să explice activitatea romancierului, sau din citatele din *Însemnări din subterană*, de Dostoievski, pe care îl admiră profund. Lumea subterană, infernală compune o serie de ocurențe și secvențe care pe drept poate fi numită metaforă obsedantă (cf. scena inaugurală din *Sobre héroes y tumbas*).

Aceste prime lecturi trebuie confruntate cu istoria lui Orfeu, în vederea unei suprapunerii a două scheme: cea stabilă, cunoscută, a mitului (cf. Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Nizet, 1961) și cea care se conturează în opera și eseurile lui Sábato. De fapt, istoria mitică a lui Orfeu este alcătuită din trei istorii sau suite de secvențe fondatoare: coborîrea în infern (istoria Euridicei) (cf. versiunea dată de Vergiliu în *Georgica* a IV-a), Orfeu poet, preot, *sacer interpretesque deorum* (după Horațiu) și Orfeu sfîșiat de Bachante. Aceste trei componente se regăsesc în rescrierea vieții, în aproape confesiunea *Abaddón* (în franceză, *L'Ange exterminateur*, Le Seuil) sau în universul romanesc al autorului (pictorul Juan Pablo Castel în *El Tunel / Le Tunel*, Le Seuil). Omul sfîșiat este una dintre marile obsesii ale romancierului, ale eseistului; la fel, și opera împărțită, fragmentată. Totuși, în paralel cu obsesia sfîșierii, a ruperii, se afirmă voința de unitate și rolul scriitorului ca ziditor de cuvinte, *Logos Träger*, poetul-martor care, asemenea lui Orfeu, aduce oamenilor civilizația. La Sábato, această misiune a poetului coincide cu teoria artei ca „revelație”, inspirată fără îndoială de romanticii germani. Noțiunea de „răscumpărare” poate avea rezonanțe creștine și filosofice, însă ea trimite, totodată, la chiar ideea de „răscumpărare” prin cînt, indisociabil de figura creștinizată a lui Orfeu (cf., de exemplu, Boetiu). În fine, ideea unei arte „fondatoare”, a unei scrieri romanești care să fie „ontofanie” sau un principiu estetic de genul: „În mare, a Scrie înseamnă pur și simplu a Fi” trimite la poetul Ovidiu și la „descendentul” său, Rilke: „Gesang ist Dasein”, „Cîntul este Ființă” (*Sonete către Orfeu*, I, III). Opera lui Sábato – care se raportează în mod obsesional la tenebre și infern – a întîlnit mitul lui Orfeu, iar istoria mitică

este depusă, vie și latentă, în text. Iar dacă romancierul vorbește atît frecvent despre „profunzime”, fără îndoială a face în sensul surprins de Jean-Pierre Richard în *Poésie et Profondeur*: „Trebuie să străbați profunzimea și apoi să te întorci eliberat, prietenos”. Deducem așadar un principiu etic și estetic deopotrivă, definitiv, primordial impus o dată cu figura inspirată de Orfeu, poeta vates.

Miturile antice nu sînt singurele care au statutul privilegiat de a deveni mituri personale. Un spațiu privilegiat – prin biografie și scriere – se poate transforma în mit personal. De exemplu, spațiul caraibian, Mediterana Antilelor pentru cubanezul Alejo Carpentier. Sau Veneția pentru Paul Morand, în cartea sa cu valoare aproape testamentară: *Venises*. În ambele cazuri, un spațiu devine materie de scriere și principiu explicativ al vieții și/sau operei scriitorului.

Literatura ca mitologie

În *The Educated Imagination* (1984), Northrop Frye arăta, într-o sinteză riguroasă, că literatura îndeplinește astăzi aceeași misiune pe care o îndeplinea odinioară mitul – căci literatura și mitologia aparțin lumii construite de om, și nu lumii percepute. Mitul, chiar dacă este cuvînt poetic, rămîne de partea *Logos*-ului, căci ține de Cultură, nu de Natură. În acest sens, studierea miturilor reprezintă pentru comparatist un prim pas în abordarea unei întrebări poetice prin excelență: ce înseamnă a scrie?

Procesul de mitizare pare să se confunde cu procesul însuși de civilizare, înțeles ca însușire treptată de către om a tot ceea ce nu ține de *Logos*, date fiind capacitățile lui creatoare. Miturile participă la aventura infinită pe care Hölderlin a definit-o în următorii termeni: „Omul sălășluiește poetic pe acest pămînt”.

Capitolul 7

FORME, GENURI, MODELE

Până în prezent, examinarea programului de studii comparatiste – pornind de la contacte și schimburi, cuprinzând relațiile interculturale, detaliind utilizarea poetică a unor materiale cum ar fi imaginile, temele, miturile – ne-a putut duce cu gândul la vizitarea îndrumată a unui loc cu numeroase săli: capitolul precedent nu se referea oare la un domeniu unde comparatistul se simțea „la el acasă”? Doar dacă trecerea de la „mesologie” la „traductologie”, de la „imagologie” la „tematologie” și mitologie nu amintește malițios comparatistului începător de amenințările înfricoșătoare adresate de Toinette stăpînului său, bolnavul închipuit, sau de mai știu eu ce incursiune într-un ciudat spital al literelor: *Hospital das letras*, titlul unui savuros dialog al portughezului Francisco de Melo, în plin secol al XVII-lea.

Cu acest capitol, trecem la un etaj superior. Mai exact, o luăm pe o scară care ne va duce la un nivel de unde pot fi descoperite perspective teoretice. Comparatistul a beneficiat de reflecțiile făcute pe durata mai multor decenii de către poeticieni și teoreticieni. Forme și genuri, „morfologie” și „genologie” desemnează domenii și studii ce nu pot avea pretenția unei oarecare specificități „comparatiste”. Poate doar noțiunea de „model” deschide calea unei reflecții originale și anunță posibilitățile unei reflecții teoretice.

Probleme de morfologie literară

Abordînd „morfologia”, Claudio Guillén afirmă pe bună dreptate în manualul său că „fața tematică” este „inseparabilă” de „fața formală”, ele nefiind separate (demers reluat aici) decît din comoditate.

Materialul și forma

Nu există „formă pură”, repetă Claudio Guillén, și îl citează pe Jean Rousset, *Forme et signification* (Corti, 1963), care definește în următorii termeni ceea ce critica studiază într-o operă literară: „Dezvoltarea simultană a unei structuri și

a unei idei, amestecul unei forme și a unei experiențe ale căror geneză și creștere sînt solidare". Ar putea fi citate și alte afirmații, luate din introducerea aceleiași lucrări, un veritabil „discurs asupra metodei”: opera există „în simbioza dintre o formă și un vis”. „Linii de forță”, o „figură obsedantă”, „urzeala unor prezențe” sau „ecouri” într-un text, o „rețea de convergențe” se numesc „structuri” sau „constante formale”. Se amintește însă că este vorba de „critică”, și nu de „istorie literară”.

Anticipînd raporturile dintre literatură și arte (cf. capitolul 9) și pentru a înscrie reflecția asupra morfologiei literare într-o perspectivă ce se deschide creației – în sensul cel mai larg –, s-ar putea face apel, în mod util, la cartea marelui istoric al artei care a fost Henri Focillon (*La Vie des formes*, 1943, reed. PUF, Quadrige), la capitolul intitulat „Forme în materie”. El afirmă că, dacă vrei să înțelegi „totul despre viața formelor”, trebuie să te eliberezi de „vechile antinomii”, anume materia și forma sau spiritul și materia, comparabile cu „dualismul formă-fond”. Aceasta, pentru că intenționăm să înțelegem, din „viața formelor” literare, un aspect pe care să-l gîndim în „caracterul constant, indisolubil, ireductibil al unui acord de fapt între formă și materie”. Trebuie să acceptăm că „forma nu acționează ca un principiu superior, care modelează o materie pasivă”, deoarece „materia impune formei propria sa formă”. Morfologia va fi percepută aici în raporturile complexe dintre o formă și un material (imagie, temă, mit...) și ca o suită de metamorfoze, prin treceri de la un text la altul, de la o literatură la alta.

Forme și genuri

Pichois-Rousseau abordează chestiunile de „morfologie literară” după „tematologie”; demersul va fi reluat în manualul din 1983, din care însă dispăre rubrica generală „Structuralism literar”. Rapiditatea cu care este tratată problema formelor ne poate surprinde, dar numai pînă ne amintim că în capitolul consacrat „Istoriei literare generale” a fost prezentată dezvoltarea genurilor literare care se înserează în perspectiva unui studiu general istoric: sînt abordate probleme de stil, de periodizare, de generații. Analiza genurilor este însă condusă într-o perspectivă poetică. Dovadă, aceste cuvinte din introducere: „Existența diacronică a genurilor literare este mărturia incontestabilă a unei tradiții ce se impune autorilor. Se întîmplă ca opera să-și creeze forma; se întîmplă adesea – sau, cel puțin, se întîmplă – ca opera să umple o formă care este o moștenire a Antichității [...]”.

Ideea de „formă” era astfel prezentată, încît epopeea, oda, tragedia, comedia să poată fi comparate cu „adevărate butoaie ale Danaidelor europene, pline de fiecare dată cu licori diferite”. Și să adăugăm, dînd astfel dreptate lui H. Focillon

și J. Rousset: „Butoaiele de altădată se deformau sub acțiunea substanțelor vărsate în ele. Așadar poate ar fi potrivit să vorbim nu despre „butoaie”, ci despre burduful vechi și vinul cel nou, clar incompatibile în viziunea Noului Testament. Și, mai ales, să lămurim câteva probleme de terminologie, comparabile, oricât de ciudat ar părea, cu cele pe care le-am discutat mai sus.

• *Chestiuni de terminologie.* Cuvîntul „formă” poate fi utilizat pentru a desemna un element care înlesnește accesul la organizarea intimă a textului studiat sau care permite studii transtextuale de ordin istoric ori poetic: viața formelor literare. Într-un studiu, el permite cea mai mare abstractizare și generalizare (morfologia). În plus, cu timpul, referindu-ne la studii de literatură generală și comparată sau la lucrări mai specializate de poetică, se pare că genul nu este altceva decît un aspect particular al formei. El solicită elemente de definiție particulare: trăsăturile generice; suscită extensii: vorbim despre „categorii generice” care n-ar putea fi confundate cu noțiunea de gen („poeticul”, „dramaticul” depășesc poezia și teatrul). În fine, genul nu poate fi gîndit în afara seriei sau ansamblului numit „sistem” al genurilor, într-o literatură și o epocă date.

Se pot formula obiecții împotriva acestor prime abordări, arătînd că forma trimite la procedee ce ordonează și condiționează scrierea, relativ codificate, fixe, cum ar fi convențiile versificației, grupele strofice și metrice, diviziunea pe capitole... Ar trebui totuși admis faptul că, în cazul sonetului, limitele dintre gen și formă sînt puțin precise, genul – sau mai curînd sub-genul (categorie des utilizată, de fapt) – identificîndu-se cu sonetul de dragoste sau sonetul burlesc, satiric etc. Referitor la acest subiect, unii autori preferă chiar să discute despre „modalități” (din englezescul „modes”): satira, alegoria, parodia, grotescul reprezintă modalitățile structurii totale ale unui text, accentul deplasîndu-se deci pe un caracter parțial al textului studiat (cf. recitirea „grotescului” la Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'Ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses univ. de Vincennes, 1991). Se va vorbi atunci de „categorie estetică-literară” sau de „tonalitate afectivă” (Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, PUF, 1963) sau de „dominantă tonală” (Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986), ceea ce presupune – în toate cazurile – una, de fapt, mai multe forme pe care comparatistul le poate mai curînd regropa decît clasifica.

De asemenea, se poate susține că trecerea de la formă la gen reprezintă un fenomen istoric: „forma” sonet sau „forma” dialog devin genuri în Renaștere (cf. Yvonne Bellenger, *Le Sonnet à la Renaissance*, Aux amateurs de livres, 1988; Suzanne Guellouz, *Le Dialogue*, PUF, 1992). Cînd tinde să coincidă cu textul în întregul său, se poate spune că forma tinde să devină gen.

În confruntarea dintre formă și gen, tema reprezintă cel de-al treilea element. După cum arată Dominique Combe într-o valoroasă lămurire sintetică (*Les Genres littéraires*, Hachette, 1992), noțiunea de „gen” se află la intersecția unor criterii „tematice” (cum ar fi subiectul operei în discuție) și a unor criterii „formale” (lingvistice, stilistice, moduri de enunțare, formă versificată sau nu, structură...). Dar, cum materialul de studiu este verbal (artele non-verbale au și ele o clasificare pe genuri), este imposibil de luat în considerare analiza criteriilor „pur” formale: întotdeauna va exista un „amalgam” de chestiuni semantice și formale. În rest, problema „identității generice” a unui text (să fie un roman de aventuri sau un roman psihologic? o comedie sau o tragi-comedie?) dispare dacă textul literar depășește genul definit (este *La Recherche* un roman?).

Gen și model

Dimensiunea poetică a unui text tinde deci să ștergă, să nege genericitatea din care pare să provină. Invers, un text poate împrumuta de la alt text elemente generice și, bineînțeles, tematice. Se știe că această formă de „împrumut” interesează în primul rând pe comparatiști (cf. studiul exemplar al unei „francizante”: Cécile Cavillac, *L'Espagne dans la trilogie „picaresque” de Lesage: emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Bordeaux III, 1984, 2 vol.). Vom numi „model” textul ce oferă posibilitatea unor împrumuturi, imitații, adopții de elemente formale sau tematice. Noțiunea de „model” pare așadar să ne îndrume spre procese de schimb – dar și aici cuvântul poate fi folosit dacă se analizează elaborarea internă a unui text (problemă de poetică). Modelul, ca și tema sau mitul, este deopotrivă intra- și transtextual. Probabil că acest caracter dublu este ceea ce face din model – element ce traversează frontierele textului – o noțiune pînă la urmă comodă, și de aceea frecvent utilizată de comparatiști. Istoria relațiilor literare dovedește că un text poate deveni „model” (de exemplu, *Divina Comedie*) – în acest caz, și un scriitor a cărui figură va deveni „model”. Un text nu poate constitui un gen: o anumită serie dă existență genului (în istoria unui proces literar, ca și în istoria literară). Iar seria poate deveni și ea „model”: în acest sens, se va vorbi de un model molieresc sau zolist, pornind de la un număr de texte ce se multiplică în funcție de scheme proprii sau care permit imitarea, reproducerea. Orice text este conform cu, ascultă de diverse forme, face parte dintr-o serie numită gen, cu condiția să nu fie prototip sau model. Analiza unui caz-limită va ilustra toate aceste noțiuni.

• *Formă prototip și model.* La cel de-al II-lea Congres al AILC (Chapel Hill, 1958), Marcel Bataillon a ridicat – în câteva pagini excelente – problema precisă și teoretică a „formei”, referindu-se la o operă majoră și inclasabilă a literaturii

spaniole: *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. Autorul precizează de la început că va acorda cuvîntului „formă” următoarea accepțiune: „Opera ca prototip al unui gen restrîns”. Deci o formă supusă unui scop sau „cel puțin unei intenții”, care comandă „structurii” și „structurii fine”, confundată uneori cu stilul sau „arhitectura generală”. Noțiunea de „formă” ar permite deci apropierea maximă de elaborarea unui text singular (și primar).

Nici roman, nici variantă străveche a unei forme romanești, nici dramă shakespeareiană *avant la lettre*, nici formă precoce a romanului picaresc (din cauza mamei codoașe, *Celestina*), această ciudată piesă de teatru reînnoiește cu îndrăzneală, într-un limbaj vulgar, comedia umanistică de limbă latină. Imposibil de pus în scenă, ea a fost scrisă „pentru plăcerea unei lecturi cu voce tare”. Plecînd de la analiza prototextului, pot fi analizate versiunile și adăugirile ulterioare. Or, „analiza lucidă a materiei nu poate fi disociată de aceea a modurilor de exprimare. Numai combinarea lor definește genul celestinesc”. Iar M. Bataillon definește acest gen după un model (intern) cu două componente (ne vom aminti de studiul lui Jean Rousset pe tema mitului lui Don Juan): un cuplu de îndrăgostiți de familie bună și jocul profesioniștilor prostituției și proxenetismului. E suficient să lipsească una din componente și ne îndreptăm spre un alt gen, o altă tonalitate, fie că este vorba despre o anumită „comedia” (uitare a primei componente), fie despre o acțiune în proză ca *La Dorotea* de Lope de Vega (prin omiterea celei de-a doua componente).

Plecînd de la acest exemplu, voit atipic, M. Bataillon ajunge la concluzia necesității unui studiu al formelor, indispensabil „literaturii generale”. Autorul notează însă și faptul că „genul” celestinesc nu cunoaște nici o „prelungire” în afara Spaniei. Constatarea – în măsură a da de gîndit chiar celor mai aceriți comparațiști (cu ce vreți să comparați acest text?) – permitea în schimb acestui maestru comparatist să propună o mică programă de literatură generală și să compare: studierea adaptărilor și a introducerii lor, explorarea domeniului formelor înrudite, reflectarea în direcția „tragi-comediei”, în cele din urmă, abordarea „tradiției naționale” și discutarea existenței unei vocații privind receptivitatea anumitor forme literare sau, dimpotrivă, rezistența față de altele. De asemenea, să reținem că „forma” în discuție nu a permis elaborarea unui gen, ea ținînd de un gen pe care l-a reînnoit. Nu a existat un „model” celestinesc, neșansă compensată prin succesul stereotipului *Celestina*, figură paradigmatică a mamei codoașe. Înfîngere istorică și poetică, însă victorie a „forme” singulare (operă unică fără descendență) și victorie efectivă în planul imaginarii (dar discutabilă în plan moral...), opera a îmbogățit, a transformat „realitatea” imprimîndu-și amprenta, forma și imaginarul său într-un spațiu social și cultural.

De la morfologie la istoria literară generală

Abordarea – istorică și poetică – a unor aspecte de tematică și morfologie este citată în Pichois-Rousseau și Brunel-Pichois-Rousseau drept prima posibilitate – fecundă – a unui studiu de istorie literară generală. De fapt, majoritatea programelor de licență și a întrebărilor prinse în subiectele de examen (literatură modernă) se bazează pe această dublă problematică ce permite o pluralitate a lecturilor: „Studiul deopotrivă diacronic și sincron al genurilor literare poate constitui deci o contribuție utilă în istoria literară generală, mai ales dacă se referă la un subiect comun tratat de autori cât mai diverși, în timp și spațiu (tematologie): Antigonele, Amfitrionii, poemele consacrate acțiunii eroilor naționali dezvăluie totodată virtualitățile temei, caracterele unei epoci sau țări și, în fine, geniul fiecărui autor”.

Trebuie subliniată însă și influența limitată a acestor dezvăluiri, în cazul în care se constată singularitatea fiecărui scriitor sau a fiecărei opere. În schimb, dacă problema reținută permite relectura unui moment al istoriei literare, dacă alegerea textelor regrupate permite nuanțarea unei oarecare sugestii de poetică sau istorie literară, întrebarea bazată pe forme sau genuri literare va avea niveluri de studiu variate.

Un exemplu de studiu formal și tematic

În 1992-1993, unul dintre subiectele date la examenul de titularizare (literatură modernă) se intitula: „Forme noi în comedia secolului al XVIII-lea” și propunea drept corpus: *L'École des mères* și *La Mère confidente* de Marivaux, *Serva amorosa* de Goldoni și *Minna von Barnhelm* de Lessing.

• *De la texte la problematică.* Referindu-ne la aceste patru piese, constatăm imediat că, în momentul în care și-au scris comedii, cei trei autori nu erau novici: poate novatori, dar nu novici. Pentru Marivaux, inovația ar fi chiar acest „marivaudaj”, formă de glumă, fără îndoială, dar și formă de spirit și sensibilitate – mai mult chiar, după excelenta definiție dată de F. Deloffre, un sens nou al dialogului din care „nimeni pînă la el nu se gîndise să facă (...) un element autonom”? Iar, pentru Goldoni și Lessing, „reforma” ar putea fi noțiunea-cheie care le rezumă întreprinderea. Cu toate acestea, dacă – așa cum s-a arătat într-un studiu comparatist (Jacques Lacant, *Marivaux en Allemagne*, 1975) – voința de inovare a lui Lessing poartă amprenta lui Marivaux, dacă originalitatea s-a obținut datorită unui model străin, atunci, cu drept cuvînt, se poate ridica problema influenței inovatoare a acestor „forme noi”.

Perioada acoperită de piesele respective – în mare, mijlocul veacului – reprezintă cu adevărat un moment de inovație? Istoriile literare nu sînt oare determinate să privilegieze cea de-a doua parte a secolului și apariția „dramei burgheze”? S-ar cuveni așadar ca piesele să fie studiate în interiorul unui cadru, deopotrivă suplu și teoretic, pentru a respecta fiecare piesă, dar și pentru a ajunge la perspective de sinteză, care nu se pot contura cu fermitate decît în finalul studiului. Dar se pot impune ca ipoteze de verificat (adică problematica subiectului), pornind de la o reflecție „generală” asupra dimensiunii „novatoare” a unui asemenea teatru. De unde rezultă o analiză comparativă, conform punctelor următoare: tradiție și inovație; distribuție și roluri: de la personaj la persoană; formă comică și comic.

• *Tradiție și inovație.* Piesele trebuie privite din perspectiva acestei polarități, modelele existente, studiate în cadrul lor (imitarea lui Molière, influența pieselor sentimentale engleze). Acest studiu se face deopotrivă prin lecturi critice, bibliografie secundară și reexaminarea pieselor. Se vor analiza și acțiunea, problemele spațiului, timpului, mai exact importanța și valoarea evenimentelor anterioare, cvasi-inexistente la Marivaux, de unde inutilitatea unei „expozițiuni” tradiționale, importanță considerabilă a trecutului la Lessing, dar și falsa expozițiune, informațiile false ce determină o poziție activă a spectatorului, implicat în acțiune; studiu al deznodămintelor (foarte molieresc la Goldoni, imitație recunoscută a piesei *Le Malade imaginaire*), deznodămint ambiguu în *La Mère confidente*, noutate veritabilă, datorată statutului deosebit al mamei, Madame Argante; deznodămint în mai mulți timpi la Lessing, cu o anumită atenție concentrată asupra legăturii psihologice și sociale (reconcilierea dintre Minna și Tellheim, apoi sosirea convențională a unchiului, căsătoria însoțitoare – care nu este subretă – cu ofițerul, și nu cu ordonanța).

• *Personaje și persoane.* De la triumful jocului vom ajunge nu la analiza sistemului de personaje în raport cu distribuția și la reluarea rolurilor feminine, ci la studiul trecerii de la utilizarea (codificată) la afirmarea personajului ca persoană. Vor fi analizate – ca aspecte formale (structurale) – modificările din cuplul stăpîn-valet și subversiunile distribuției și ale rolurilor (al mamei, al subretei). Promovarea subretei nu se observă doar la nivelul jocului dramatic: mai clar, este vorba despre o luare de cuvînt ce alterează ierarhia distribuției și a rolurilor. De unde și analiza priorității limbajului (analiza formelor de dialog, a varietății tonurilor, remarcabilă la Lessing, a raportului dintre limbaj și corp la ofițerul Tellheim). Pentru personajele feminine (Coralina lui Goldoni), a vorbi înseamnă dezvoltarea unei strategii a cuvîntului, stabilirea unui raport de forță în favoarea femeii, care nu exclude nici efectul comic, nici lecția morală.

• *Formă comică și comic.* Se pot oare recunoaște manifestările unei noi sensibilități, adică ale unui public nou și amator de teme de reflecție racordate la preocupările momentului sau, mai curînd, întors spre noi chestiuni de morală, fie ea individuală ori socială? De remarcat distanța care se creează între „forma comică” și „comic”, ca sumă de procedee (absența cvasitotală a comicului farsesc, a comicului de intrigă; devierea comicului de situație spre comicul verbal). Analiza comicului duce la dezvăluirea în comportamentul lui Tellheim a unui „model” molieresc (apropiat de Alceste) și a unui gest de cochetărie la Minna ce amintește de Célimène (relectură și reevaluare a textului). În fine, se pot recunoaște manifestările unei noi sensibilități (estetica lacrimilor la Goldoni, înduioșarea la Marivaux) ce ridică o dublă problemă: emergența unui sub-gen (comedia sentimentală) și, mai interesant, nașterea unui public nou impus de această nouă tonalitate, public amator de teme de meditație cît mai în acord cu preocupările momentului și înclinat spre noi probleme de morală, fie individuală, fie socială. Detaliu aparent „comparatist”: două dintre piesele noastre se referă clar la generozitate: piesa lui Goldoni a fost tradusă în franceză cu titlul *La Suivante généreuse*, iar piesa lui Lessing a cunoscut o adaptare intitulată *Les Amants généreux*. Dacă se adaugă efectele de sens ale cuvîntului „confident”, se obține accentuarea unor noi raporturi umane ce permit unirea sensibilității și sociabilității, teme importante pentru secolul respectiv.

Nu este mai puțin adevărat faptul că sistemul genurilor a fost doar fisurat de comedii. Nimic surprinzător: a fost nevoie de Beaumarchais pentru a se produce o reînnoire a comicului și a comediei (fără nici un fel de francocentrism). S-a asistat la alterarea moștenirii molieresti și post-molieresti. În experimentarea unor noi forme și structuri, Lessing este cel care oferă cea mai elaborată comedie (în sensul experimentării unor noi forme sau formule). În pofida diferențelor, aceste piese implică – toate – riscuri potențiale. Simplificarea acțiunii (refuzul comediei de intrigă) poate duce la un teatru static (capcană în care vor cădea Diderot și genul „burghez”). Din dorința de a reda un personaj ca exemplar, este uitată individualitatea sau singularitatea sa (Lessing, Goldoni). Prioritatea limbajului poate duce la un teatru *bavard*, defect subliniat de Rousseau (*Nouvelle Héloïse*, II, 17). În fine, aceste piese dezvăluie faptul că marea problemă rămîne echilibrul între teatralitate și raportarea la real. Este clar că dramaturgii noștri au încredere în „forme”; dacă nu apără estetica realmente nouă (în ciuda eforturilor lui Goldoni și Lessing), atunci cel puțin elementele formale se îndreaptă în sensul unei reînnoiri parțiale în interiorul unui cadru omis – ceea ce va face Diderot, dar fără succes.

Din acest exemplu, observăm în ce măsură noțiunea de „formă” este comodă, suplă și permite trecerea de la realitatea unei teme la noțiunea de „gen”, asociată mai curînd unei perspective istorice; la fel se va spune și despre

noțiunea de „model”, care include dimensiunile istorică, poetică și comparatistă. Ea este cea care stabilește o legătură deopotrivă conceptuală și estetică între forme și genuri, cartea rămânând totuși în miezul oricărei reflecții de poetică comparată.

Elemente pentru o poetică comparată

Manualul Pichois-Rousseau propunea o distincție interesantă între „genul real”, „genul virtual” și „genul util”. Genul „real” ar corespunde mai curînd unei abordări istorice. Genul „virtual” ar proveni, se pare, dintr-o reflecție poetică. Cît despre genul „util” – cuvînt oarecum surprinzător –, el ar sublinia aspectul fals euristic al unei asemenea noțiuni, care „ține mai mult de sertar sau de simplul raion de librărie, clasificare simplistă, dar comodă, proprie satisfacerii spiritului practic, fără a-l transforma în criteriu esențial : istorie, roman, elocință, teatru”. Facem din această „utilitate” sau din acest caracter „comod” un nivel autonom al reflecției : de literatură generală sau de teorie literară.

„Genul real” sau nivelul istoric

Prin „genul real” trebuie înțeles „genul definit istoric și practicat în mod conștient”, cum ar fi tragedia clasică, balada, oda, dialogul morților. Definiția poate da naștere unor scrieri critice sau teoretice (cf. Pierre Brachin, ed., W.A.P. Smit, *La Théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles*, Minard, Archives des Lettres modernes, 1993). În acest studiu restrîns se trece de la Aristotel la *Discorsi* de Tasso și *Institutiones* de Vossius. S-ar fi putut continua cu Voltaire pentru a se constata că genul epic se transformă în poezie narativă și didactică în secolul al XVIII-lea, supraviețuind cu greu în veacul al XIX-lea și apărînd rareori în secolul XX. Daniel Madelénat (*L'Épopée*, PUF, 1986) semnalează *Odissea* lui Kazantzakis ca pe un ultim exemplu căruia i s-ar putea alătura – doar în parte – *Canto general* de Pablo Neruda. Interesul unui asemenea parcurs diacronic și poetic este dublu : conturarea vocabularului critic al epocii în privința unui anumit gen, studierea discursului literaturii asupra ei însăși și evidențierea faptului că genurile, astfel studiate, sînt – după cum spunea Pichois-Rousseau – „organisme vii incontestabile”. Nu regăsim aici poziția lui Brunetiére (*L'Évolution des genres*, 1890) și nici o perspectivă cvasi-darwinistă aplicată în literatură. Formaliștii ruși nu uitaseră complet această optică atunci cînd admiteau epuizarea și dispariția unor forme, modele, și apariția unor forme și genuri provenind dinspre periferia sistemului literar, sau cînd discutau despre genuri recunoscute ori canonizate, și cînd reflectau la o ierarhie a genurilor literare.

Comparatistul meditează asupra formelor, genurilor, modelelor existente, care au putut determina o mișcare, un curent, o suită de imitații, în momente precise (cf. Yves Chevrel, *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, PUF, 1982; Daniel Madelénat, *La Biographie*, PUF, 1984; Florence Goyet, *La Nouvelle*, PUF, 1993). Fie genul (sau sub-genul) va face obiectul unui studiu sincron sau diacronic în vederea unei problematizări (cf. *Poétique*, 1977/32, număr special); fie, rămânând mereu într-o perspectivă istorică, o formă sau un sub-gen va permite precizări poetice: „romanul scurt” (nu „nuvela” sau „povestirea scurtă”, cf. H.-F. Imbert, *Actes du XVI^e Congrès SFLGC*, Montpellier, 1980) sau chiar monologul interior, formă insesizabilă, greu de definit și totuși databilă și devenită „model” de la *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin (cf. articolului sugestiv al Belindei Cannone, „Qu'est-ce que le monologue intérieur?”, *Quai Voltaire*, 1992, nr. 4).

Este deci interesant de urmărit traiectoria unor forme, genuri care, prin „influența” lor, devin „modele”. Cu acest titlu, ele fac parte și din literatură ca instituție, problemă ce va fi reluată în capitolul următor. Dimensiunea istorică determină o reflecție asupra legăturilor întreținute de genuri cu publicul, cu sistemele de valori ale acestui public, ale societăților pe care el le constituie. Dispariția tragediei (greacă sau clasică) nu trebuie oare pusă în legătură cu unele dispariții de ordin ideologic (*catharsis*, de exemplu)? Evoluția anumitor contracte de lectură explică evoluția paralelă a unor genuri sau sub-genuri (în cazul romanului și al trecerii la „noul” roman).

Există poezii – numite „de circumstanță” – care nu se referă doar la evenimente trecute, ci și la un anumit public dispărut. O anumită evoluție socială ar putea fi o explicație a „morții” anumitor genuri: ar rămâne de definit raporturile. Literatura noastră actuală aproape că ignoră predicile și discursurile funebre, chiar dacă André Malraux a revalorificat, scriitor, acest sub-gen. Nu mai există epitalam, ditiramb, lamentații, epistole, satire sau embleme... Există însă romane polițiste în care se întrevade, în veacul trecut, literatura *science-fiction* sau devierile expresive: „saga” nu mai are nici o legătură cu epicul nordic, ci califică un anumit tip de roman familial (sursă de care „modelul” Galsworthy nu este străin). Perspectiva istorică riscă întotdeauna să transforme în cronologie dacă nu este alimentată de o reflecție poetică și larg comparatistă.

Genul „virtual” sau nivelul poetic

Cu abilitate, Claudio Guillén vorbea despre gen ca despre un „model mental”, valabil atît pentru scriitor, cît și pentru critic. Poate că această noțiune nu este departe de genul „virtual” despre care amintește Pichois-Rousseau, definit prin funcție, „intenție, materie sau stil”.

Un text literar nu poate aparține unei singure specii. Făcînd apel la comparație, Claudio Guillén nu ezită să constate că roibul aparține doar speciei cabaline, în vreme ce un text literar aparține mai multor specii sau genuri. Și mai subtilă este comparația vaporului și a celor două faruri: vasul își stabilește cursul printr-o strîmtoare, ghidat de două faruri. Însă acestea nu elimină libertatea de manevră a navigatorului – dimpotrivă, o determină și o încurajează. Există aici o frumoasă metaforă a creației literare, între constrîngerea formală și libertatea creatoare. Cît despre comparatist, el se va dedica studierii unor procese poetice, adică, la acest nivel, a fenomenelor de circulație, de adoptare sau de respingere a unor forme și genuri literare.

• *De la morfologie la poetică.* După Pichois-Rousseau, morfologia literară integrează genurile într-o largă reflecție asupra formelor, privite sub două aspecte esențiale: formele de compoziție și formele de alocuțiune. Forma trebuie luată într-un „sens tehnic” (cofraj) și ca „plan sau schemă de dispunere a materialelor”, dar și ca „prototip al unui gen restrîns” (recunoaștem cuvintele lui Marcel Bataillon). Forma, schema și prototipul sînt prezentate ca fiind „inventate de geniul unui mare scriitor, mai rar de către un teoretician, sau cu răbdare definitive de mai multe generații [...]”. Identificate din această perspectivă, „genurile” vor întîmpina imediat piedici metodologice: ar trebui dată o definiție „oarecum între” două serii de dificultăți: „entitatea abstractă și palidă” (înțelegem prin asta viziunea teoretică) și „numărul foarte mare al creațiilor individuale” (o poetică ce nu poate fi comparată).

Asupra acestui subiect se concentrează Jean-Louis Backès în *Précis* (1989), scriind cîteva pagini stimulatoare unde apar și considerații privind capacitatea de a găsi soluții fortifiante, de exemplu, a construi, fără nici o dificultate „o teorie a romanului pornind doar de la Zola” (la adresa francizanților tentați de o literatură așa-zis generală), despre necesitatea de a deschide reflecția poetică multiplicității sistemelor metrice, reconsiderînd retorica, propunînd ca direcție o teorie a literaturii, dar fără „înversunarea de a generaliza, care îi animă pe unii specialiști”. Trebuie așadar să pledăm pentru o autentică poetică comparată, în acord cu „diferențele”, deschisă poeticilor ne-europene, care pot determina, „prin contrast”, apariția anumitor „trăsături fundamentale ale retoricii occidentale” (cf. numărul special *RLC*, 1991/2, „Poétiques orientales et poétiques occidentales”). Într-o manieră mai puțin ambițioasă și mai riguroasă, regăsim aici vechea problemă a „invarianților”. J.-L. Backès demonstrează avantajul promovării comparațiilor între Occident și Orient, eliberate de orice idee de filiație și influență: „Comparația este oricînd îndreptățită să-și pună problema propriei legitimități. Cînd este vorba de influență, criticul se întreabă dacă are motive să găsească vreo asemănare între două opere – și simte o

oarecare mîngiere dacă poate dovedi că una o determină pe cealaltă, fie și într-un mod mai puțin evident. În schimb, aici comparația are o valoare euriscică: exotismul servește drept model atît pentru a descoperi ceea ce există implicit în sistemul occidental, cît și pentru reperarea excepțiilor”.

Așa fiind, ne putem întreba dacă părăsirea zonei occidentale este obligatorie pentru a înțelege ceva din viața formelor și poeziei comparate. Este adevărat că, de multe ori, comparatistul reunește și compară forme destul de asemănătoare. „Comparat”, apropiat de *monogatori*-ul japonez, romanul curtenesc european ar avea de cîștigat, el apărînd aproape în aceeași perioadă și în structuri sociale ce pot fi comparate. De asemenea, cu siguranță că ar trebui înțeles mai bine principiul fundamental al poeziei sanscrite, „*rasa*”, conform căruia poezia este un discurs emoțional de angajare a reflecțiilor paralele între sisteme de gîndire și imaginare diferite (cf. V.-K. Chari, *Sanskrit Criticism*, Hawai Univ. Press, 1990).

- *O poetică a diferenței*. Fără a merge atît de departe (cu alte cuvinte: folosind cunoștințele lingvistice medii și obișnuite), putem stabili numeroase „diferențe” poetice consultînd sistemele și istoriile literare occidentale: noțiunea germană de *Klassik* nu e foarte legată de clasicismul francez, *Commedia dell'Arte* necesită cunoașterea unei estetici dramatice particulare, debarasată de Marivaux, verismul italian, *verismo*, nu trebuie confundat cu naturalismul francez, *auto sacramental*-ul nu reprezintă echivalentul unui „mister”, *comedia* nu poate fi abordată cu principiile celor trei unități, o „zi” nu este un act, un *gracioso* nu este nici bufon și nici valet, *gregueria* înseamnă o formă concisă, inventată de Ramon Gomez de la Serna, pe care a definit-o ca fiind alcătuită dintr-o metaforă și o anumită doză de umor...

Asemănările dintre formele „europene” sau „occidentale” îl determină pe comparatist să analizeze o poetică „diferențială”, ce pune accentul pe sub-genuri și pe practicarea unor ingenioase regrupări de texte. Noțiunea preferată de Artaud – „teatru al cruzimii” – a determinat, în urmă cu cîțiva ani, formularea unui subiect de examen pe această „temă”: Pierre Brunel a extras de aici o sinteză sugestivă (*Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Librairie des Méridiens, 1982). Preluînd ca punct de plecare distincția făcută de Marguerite Yourcenar (în postfața la *Œuvre au noir*) între „romanul istoric” (gen recunoscut o dată cu Walter Scott) și „romanul cu istorie”, în care materialul istoric este simultan tematizat și problematizat, se poate elabora o analiză asupra unui sub-gen neașteptat și totuși evident, explicînd de exemplu, un roman ca *El siglo de las Luces*, de Carpentier. Pornind de la cîteva pagini stimulative ale Mariei Zambrano, filosof spaniol (*La confesion: género literario*), se pot citi nu *Confesiunile* sfîntului Augustin sau ale lui Rousseau, ci *Tunelul* lui Ernesto Sábato și *Alexis*

de Marguerite Yourcenar, stabilindu-se astfel câteva diferențe între confesiune, autobiografie, jurnal, memorii sau această formă evanescentă, „caietul”.

• *Retorică și poetică.* În paralel cu formele de compoziție, Pichois-Rousseau – ca și manualul din 1983 – distinge „formele de elocuțiune”, indicînd imediat că „acest domeniu interesează puțin cercetarea”. La o primă abordare mai ales, el pare surprinzător de eterogen și complex: „Bazîndu-se pe fraze izolate, uneori pe frînturi de fraze, rareori pe paragrafe, acest gen de studiu trebuie să treacă de la o colecție de detalii ciudate la o sinteză edificatoare. Și oricine îi va formula metodologia, va aduce un mare serviciu”.

Și, parcă pentru a exemplifica, autorii continuă: „Cu scopul de a orienta cercetarea, vom defini bucuroși câteva moduri de expresie, în sensul în care grecii vorbeau despre doric sau eolic. Jocul, dinamica stilului, tonul, vocabularul, raporturile dintre cuvînt, idee și tăcere înrudesesc opere, declanșează fenomene numite ironie, parodie, burlesc și, în unele epoci, grotesc, macaronic, fatrazie, nonsens sau dada (inversul cunoaște mai puține variante: sublim, serios, elocință)”.

S-ar părea că, în mintea autorilor, există visul unei cercetări între retorica și stilistica generală și comparată, rezultat frecvent la care conduce folosirea cuvîntului formă atunci cînd se pierde din vedere exigența unei funcții structurante minimale. Ceea ce, în opinia noastră, poate îmbogăți reflecția asupra noțiunii de formă – așa o înțelegem aici – este legătura indisolubilă, consubstanțială dintre un vocabular, deci un anumit stil, câteva imagini și o formă singulară, un gen. Sau un model. În literatura generală și comparată, a vorbi despre un model dantesc, racinian, hugolian înseamnă, după caz, a evoca teme, structuri, dar și un lexic. În acest sens, studiul trebuie să vizeze fragmentul de frază, celebra „lexie” a lui Barthes („cel mai bun spațiu posibil în care pot fi observate sensurile”, cf. O. Ducrot și T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, p. 280), trecînd prin figurile de retorică (ne gîndim la analiza metaforei în Paul Ricoeur) și coborînd pînă la cuvînt, cu condiția ca acesta să ofere posibilitatea definirii, dacă nu a unei forme, cel puțin a unui element modelator. Vom observa interesul constant al unor studii cum ar fi acela al lui Auerbach, *Mimesis* (1946), Gallimard, 1968, și mai ales acela al lui Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, 1970.

Dintre aceste „micro-forme” sau unități minimale s-ar putea reține, de exemplu, titlul și incipitul sau ultimul vers al unui sonet (renumitul final de efect). Aceste forme nu sînt autonome, spre deosebire de *Formele simple* (tr. fr. Le Seuil, 1972) ale lui André Jolles sau de cele studiate de Alain Montandon (epigrama, proverbul, sentința, maxima, aforismul...) (cf. *Les Formes Brèves*, Hachette, 1993).

De asemenea, ar trebui să reținem *topoi*-i, „topica”, semnalată de Pichois-Rousseau și ilustrată de studiul devenit clasic al lui Ernst-Robert Curtius (*La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, 1956). Punctul de plecare al acestei impresionante sinteze, datorat unui însemnat romanist german, este retoric: a stabili ce anume s-a păstrat din moștenirea antică – îndeosebi cea latină – în literatura Evului Mediu european, și chiar mai târziu, uneori pînă la sfîrșitul Luminilor. În capitolul consacrat „topicii” sînt studiate procedee discursive cum ar fi discursul de condoleanțe, topica exordului, a concluziei, secvențe stereotipe cum ar fi invocarea naturii, lumea răsturnată, copilul și bătrînul, femeia bătrînă și fetișcana. Sînt abordate, bineînțeles, și metaforele: cele referitoare la navigație, la persoane, la hrană, la părțile corpului, la teatru (marele teatru al lumii, foarte îndrăgit de baroc, există deja la Platon și în Scripturi, la Cicero, Seneca sau Boetius). De remarcat că studiul metaforelor a fost reluat de curînd, într-o perspectivă filosofică, de Hans Blumenthal, ale cărui lucrări ar trebui poate cunoscute de comparatiști și traduse în franceză (cf. *Naufrage avec spectateur*, L'Arche, 1994). Topica lui Curtius acoperă un domeniu vast, ce poate merge dacă nu de la cuvînt, cel puțin de la figură, de la sintagmă, pînă la secvența codificată (deci model), cum ar fi discursul asupra armelor și științelor, evocarea peisajului ideal, invocarea Muzelor sau cartea ca sinteză a lumii. Ar fi greșit să considerăm aceste exemple drept teme degizate: ele sînt tocmai exemple ale unirii indisolubile dintre materie și formă.

• *Analiza unei micro-forme sau secvențe*. Ne vom referi la lucrarea – exemplară în toate privințele – a lui Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* (Corti, 1984), axată pe „scena primului schimb de priviri din roman”. Chiar dacă studiul este centrat pe literatura franceză, cu „foarte puțin braconaj printre literaturile străine”, rămîne totuși ca model de studiu formal și de poetică comparată. Detaliu revelator: J. Rousset vorbește dezinvolt despre „temă” – cîteva rînduri, uneori pagini –, dar și despre „scenă-cheie”, „formă fixă” „legată de o situație fundamentală” și „topos narativ”. În aceste formule se realizează întîlnirea „față în față”, prezența a doi oameni care se văd pentru prima dată și se îndrăgostesc. J. Rousset vorbește despre „unitate dinamică” sau chiar despre „funcție” în interiorul unui text, dată fiind „puterea lui de creație”. Corpusul merge de la romanul grec *Teagene și Haricleea** pînă la *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes. În ceea ce privește metoda, comparatistul poate avea și de aici numai de cîștigat:

* *Etiopicele sau Teagene și Haricleea*, roman în zece volume, de Heliodor, reunește elementele tradiționale specifice romanului grec: frumusețea extraordinară a celor doi eroi, îndrăgostirea și apoi despărțirea lor, miraculosul, sfîrșitul fericit (n.t.).

- 1) Mai întâi, desprinderea din unele texte luate la întâmplare „a unui număr de trăsături constante”, urmată de „constituirea lor într-o structură coerentă”.
- 2) O dată ce „modelul a fost construit” (recunoaștem „schema” mitului), devine posibilă organizarea unui studiu, a unui „parcurs [...]” determinat de constantele descoperite într-o serie de texte suprapuse”. Vom constata reapariția cuvîntului „suprapus”, inseparabil de o metodă ce construiește un model.
- 3) Aici, modelul (un fel de formă ideală) joacă rolul unei „grile de lectură” ce permite punerea unor „întrebări pertinente” și organizarea dezvoltării studiului.
- 4) Mai întâi Balzac este atent studiat, dar și Chrétien de Troyes, Rabelais, Rousseau, Goethe, Flaubert (*L'Éducation sentimentale*) și *Nadja* lui Breton.
- 5) Modelul teoretic permite separarea a trei posibilități narative : a) efectul neașteptat ; b) schimbul și trecerea, comunicarea unui mesaj manifest sau latent ; c) depășirea sau anularea distanței.
- 6) Distanțele dobîndesc aproape aceeași importanță cît și aplicațiile și ilustrațiile modelului : întîlnirea fără vizualizare, depășirea ca secvență inițială, de exemplu scena uimitoare a sărutului pe umăr din *Le Lys dans la vallée* (*Crinul din vale*). Schimbul prezintă o varietate interesantă de cazuri, de scene : schimbul fericit sau dificil, comunicarea obstrucționată sau amînată, schimbul divizat sau blocat. Ar mai fi de notat, în privința distanțelor și a transgresiunilor, viziunea anticipată datorită portretului pictat, viziunea refuzată (femeie voalată), viziunea ocultată (întîlnire nocturnă) sau viziunea întîrziată (ascultarea).

De remarcat în ce măsură această tipologie este incomparabil mai utilă decît unele discuții abstracte, clasificări și diferite taxinomii. În practică, importantă este posibilitatea (voința) de a ține cont de un text în totalitate, sau de o serie căreia îi aparține, și de a le putea citi în toate dimensiunile și modalitățile scriiturii lor.

De la poetica formelor la o teorie a modelelor

Excludem din acest nivel teoretic un timp de studiu obligatoriu într-o programă de literatură generală și comparată, dar care nu aparține propriu-zis disciplinei. Este vorba de o inițiere în diferitele poetici de după Aristotel (cf. precizările aduse de David Fontaine, *La Poétique. Introduction à la théorie*

générale des formes littéraires, Nathan univ., 1993; cf. și M.-M. Münch, *Recherches sur l'histoire de la poétique*, Univ. Metz, Peter Lang, 1984). Reținem, pentru început, trei exemple de analiză teoretică, folosite pe larg de comparatist, dat fiind că se combină în mare parte cu principalele întrebări pe care acesta le adresează literaturii.

Teoria romanului după Bahtin

Mihail Bahtin propune o teorie a formelor romanești sau a romanului ca gen fundamental polimorf. Poate părea aberant să intenționezi o abordare teoretică a celui mai proteiform gen, a cărui dezvoltare de-a lungul secolelor pare să sfideze orice abordare sintetică, așadar orice istorie, dacă avem în vedere originile sale multiple și nesigure. Putem încerca reperarea momentelor majore ale unei tradiții literare în sensul foarte larg al termenului, de la romanele grecești pînă la... noul roman, verificînd astfel temeiul aserțiunii – puțin entuziaste – a lui Paul Valéry, după care „toate abaterile îi aparțin [romanului]”. Însă, după *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, tr. din 1978), înțelegem mai bine natura unei forme polimorfe, paradox estetic. Spre deosebire de celelalte genuri care au avut dreptul la o descriere în Artele poetice, romanul nu este un „gen gata făcut”. Ne-repertonizat, el își are, dacă nu originile, cel puțin rațiunea de a fi în acest domeniu ambiguu pe care anticii îl numeau „seriosul comic” (*spudogelion*); el a devenit un gen hegemonic, acaparator, contaminînd orice sistem literar, și totuși rămînînd un gen fundamental în devenire. Mai mult: el este în dezacord cu celelalte genuri, urmărind dezagregarea lor, trăind din parodiarea lor. Bahtin precizează trei trăsături constitutive ale acestei poetici surprinzătoare:

- 1) microcosmos de limbaje diverse (dialogisme și polifonie);
- 2) organizare a spațiului și timpului într-o structură particulară numită „cronotop”;
- 3) unic gen constituit în contact cu realitatea, el este o istorie ce vrea să fie adevărată, reală, în pofida (sau din cauza) caracterului său ficțional (miraculos, fabulos, românesc, mitic, în funcție de epoci).

Existența acestei alte lumi – lume pretinsă de orice roman (regăsim aici intuiția fundamentală a lui Bahtin asupra raporturilor particulare ale romanului cu realul) – este ceea ce face inutilă problema realismului aplicat pe roman. Istoria romanească este, în mod obligatoriu, intrinsec falsă: universul construit de romancier nu a fost descris privind realul ca pe un model, ci ascultînd cuvinte. Această istorie are totuși pretenția de a fi adevărată: doar să se întîmple, și atunci este. *Adveniat*-ul romancierului are ambiția de a se măsura cu

Fiat-ul Creatorului. În vreme însă ce cuvîntul poetic determină înfăptuirea esențialului, cuvîntul romanesc face să apară, la alegere, sublimul sau trivialul, într-un cuvînt viața.

Orice roman, orice istorie adevărată și orice adevărată istorie tinde să recreeze o lume secundă. Astfel, problemele tehnice, formale în sensul restrîns al termenului, vor fi reasezate la locul cuvenit. Romanul nu cultivă nici noutatea, nici tradiția în sine, nici inovația sistematică, nici imitația nediferențiată: el urmărește fondarea, instaurarea unei lumi noi. Din acest motiv, ceea ce se numește criza romanului – din zorii timpurilor moderne – este determinată mai puțin de probleme tehnice sau de alegeri estetice cît de periodica repunere în discuție – din motive extra-literare, de ordin filosofic sau politic – a imaginației creatoare, a naturii și puterii ei și, în mod profund, a raporturilor dintre lume și om, fie el creator sau cititor.

Poetica după Gérard Genette

Gérard Genette înțelege prin „poetică” o „teorie generală a formelor literare” (*Figures III*) la care comparatistul poate contribui prin întinderea și varietatea literaturilor pe care le cunoaște. Această analiză se bazează pe noțiunea de „arhitext”, anume diferitele categorii generale sau transcendente din care rezultă textul: modurile (naratologia este teoria modului narativ), formele (metrica este teoria versului), temele și genurile, figurile, stilurile, toate elementele ce transcend un text particular și care țin cont de fiecare text în specificitatea sa (cf. *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, reluat în G. Genette et al., *Théorie des genres*, Le Seuil, 1986).

Reflectînd asupra istoriei diferitelor poeticii de după Aristotel, Gérard Genette a pregătit bazele unei teorii poetice. Lui îi datorăm faptul de a fi explicat că faimoasa triadă a genurilor epic, liric, dramatic provine dintr-o lectură greșită a lui Aristotel. În schimb, la Goethe, o dată cu *Naturformen*, se regăsește tripartiția, atitudini fundamentale sau categorii generice (epic, liric, dramatic) și chiar mai mult la Hegel (*Estetica IV, III*), unde însăși ordinea categoriilor servește la întărirea propriei filosofii a istoriei: începînd cu epicul, descoperind apoi prin lirism subiectivitatea, umanitatea găsește în dramă forma desăvîrșită a gîndirii sale. Voința de stăpînire a unei teorii literare nu se poate lipsi de o reexaminare a istoriei literaturilor și conceptualizărilor acestor literaturi prin intermediul Poeticilor.

În fine, Gérard Genette a propus clarificări importante – de exemplu, între *mimesis* și *diegesis* („*Frontières du récit*”, *Figures II*, 1969), permițînd programe în descrierea manipulărilor textuale, îndeosebi hipertextualitatea (*Palimpsestes*, Le Seuil, 1982) și în studiul „paratextului” sau al elementelor exterioare (cum

ar fi ediția, colecția, prefața etc.) ce contribuie la „identitatea generică” a textului (cf. *Seuils*, Le Seuil, 1987).

Genurile după Jean-Marie Schaeffer

Jean-Marie Schaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Le Seuil, 1989) preia rezultatele lui Genette, căutînd însă să înțeleagă în ce mod noțiunea de gen permite diverse tipuri de clasificări ale unor texte literare. Autorul neglijează incursiunile istorice pe care studiul genurilor pare să le favorizeze, *a fortiori* atitudinile normative sau esențialiste. De fapt, orice studiu pe genuri sau forme pare condamnat la a oscila între demersul istoric ce riscă să cadă în enumerație, catalogarea unor cazuri concrete și demersul poetic care, de la Aristotel, caută să vadă genurile ca „specii”: de unde și ideea „paradigmei biologice”, inerentă reflecției asupra genurilor văzute în funcție de evoluția și finalitatea lor (idee preferată de Brunetière în veacul trecut), în vreme ce orice gen depinde de toate celelalte constituite în sistem.

Din lucrarea lui J.-M. Schaeffer vom reține cîteva noțiuni operatorii utile comparatistului.

- *Decontextualizare, recontextualizare*. Orice text este contextual, iar unul și același text poate fi reactivat, citit în diferite contexte. De aici, ideea de a pune în legătură contextul și recrearea generică. Traducerea va influența natura și perceperea unui gen de către diferitele categorii de public. Iată un punct de plecare prețios pentru comparatist, asigurînd o coerență analizei (cf. capitolul 3). De asemenea, se înțelege felul în care estetica recepției influențează problema genurilor: aceasta e legată de probleme de „decontextualizare” și de „recontextualizare”, iar traducerea-adaptare reprezintă un factor de „derivă generică” ce duce spre o „remodelare” importantă a „genericității” textului-sursă. Textul-țintă poate introduce la rîndul său „trăsături generice inedite”.

Pe de altă parte, ca și în cazul operelor de artă, asistăm la reclasificări în urma apariției unor opere noi: noțiunea de „pictură figurativă” nu a fost pertinentă decît după nașterea unei arte „abstracte”. Sîntem nevoiți să situăm, să definim altfel genurile, după alte modalități sau criterii decît cele contemporane creării lor. Bineînțeles că noi judecăm, plasăm epopeile homerice altfel decît o puteau face grecii, iar *Odiseea* s-a apropiat foarte mult de romanul de aventuri după o recontextualizare în raport cu literatura romanică. Trăsături „generic inerte” au devenit „generic pertinente”: aventuri individuale, o istorie de dragoste conjugală și filială etc. Noțiunea de „recontextualizare” apare deci ca fiind importantă pentru o abordare comparatistă. În Franța, traducerea și receptarea celor *O mie și una de nopți* de Galland transformă – la începutul

secolului al XVIII-lea – anumite texte în povești orientale, așa cum, evident, nu erau în cultura lor de origine.

• *Genericitate auctorială și genericitate lectorială.* J.-M. Schaeffer deosebește : a) o „genericitate auctorială”, care trimite la nivelul genezei textului și se referă în general la tradiția anterioară textului în ceea ce privește trăsăturile generic pertinente (ceea ce E.-D. Hirsch va numi „gen intrinsec”) și b) „genul extrinsec” sau gen „clasificator”, care face trimitere la cititor (necesitatea acestuia de a clasifica), la regimul lectorial, și nu auctorial. Din partea cititorului există un orizont de așteptare generic și un orizont contextual. Orizontul de așteptare este adeseori legat de o „clasificare generică hegemonică” (gusturi dominante ce corespund unui gen în vogă). Există deci distanțări posibile între „genericitatea auctorială” și „genericitatea lectorială”. Caz extrem : tragedia greacă, pe care o definim pornind de la șapte tragedii ale lui Eschil (din 290), șapte tragedii ale lui Sofocle (din 123) și optsprezece tragedii ale lui Euripide (din 92). Sintem deci îndreptățiți să ne punem întrebări despre natura și funcționarea noțiunii de „gen”, mijloc de clasificare și posibilitate de lectură, de interpretare a textelor.

• *Genuri și moduri de clasificare.* Există și alte noțiuni operatorii care ar trebui amintite, noțiuni ce permit distincții utile – de exemplu „indexul”, care trimite la aparatul paratextual (cf. Genette) (titlu, subtitlu, etichetă generică, declarație de intenție) și „trăsăturile generice” care sînt „intratextuale” și cu funcție „propriu-zis structurală”. Raportul dintre index și trăsături este comparat cu cel care poate exista „între fațada unei case și materialele ce intră în componența ei”. Fațada poate fi „înșelătoare”...

Noțiunea de gen îi permite lui J.-M. Schaeffer să reflecteze îndeosebi la ceea ce înseamnă „clasificarea textelor”, acțiune practică deseori de comparațiști : în funcție de ce criterii se realizează această clasificare ? Vom deosebi patru categorii :

- 1) exemplificarea unei proprietăți (de exemplu, aceea de a fi o povestire) ;
- 2) aplicarea unei reguli (un anume text este un sonet) ;
- 3) existența unei relații genealogice (stabilirea unei linii textuale, activitate eminamente comparatistă...) ;
- 4) existența unei relații analogice (un text seamănă prin anumite trăsături cu un alt text, care face parte dintr-un gen definit). Această ultimă posibilitate trimite la comparația fără filiație, deci la comparația ce poate fi practică între două literaturi, niciodată în contact ; comparația care ne permite să vorbim despre „roman” referitor la un text chinez care, în realitate, reprezintă un tip particular de povestire în cadrul unui sistem literar particular.

Dacă lucrările lui G. Genette și/sau cele ale lui J.-M. Schaeffer pot ajuta în mare măsură comparatistul în formularea unei reflecții teoretice, înseamnă că acesta nu are o teorie proprie? La sfârșitul capitolului despre „Poetica comparată” (*Précis de littérature comparée*), Jean-Louis Backès stabilește unele principii și mai ales atenționări utile în elaborarea unei „teorii a genurilor”: Una dintre sugestii coincide cu o propunere formulată mai sus pornind de la alte reflecții: „Studiul teoriei genurilor duce la aprecierea noțiunii de model; într-adevăr, de multe ori, manualele de literatură sau de poetică folosesc o definiție puțin utilizabilă, circumscrisă unui autor mare. Idila se confundă cu Vergiliu, Oda, cu Horațiu [...]. Adevărul unor aserțiuni asemănătoare contează mai puțin: este vorba despre o gândire mitologică, funcționând prin expunerea unor figuri singulare, diverse și originale. Dar, trecând prin teoria genurilor, ajungem la studiul influenței marilor autori și a constituirii miturilor lor. Prin acest mijloc se înțelege mai bine ce înseamnă, din punct de vedere istoric, fenomenul lecturii”.

Totuși, poate că n-ar trebui să ne mărginim la a opune studiului operei sau al autorului studiul unui „model” alcătuit din toate lecturile și din „discursuri critice care, cu prețul unor deformări, poate sensibile, introduc o operă dată într-un gen dat”.

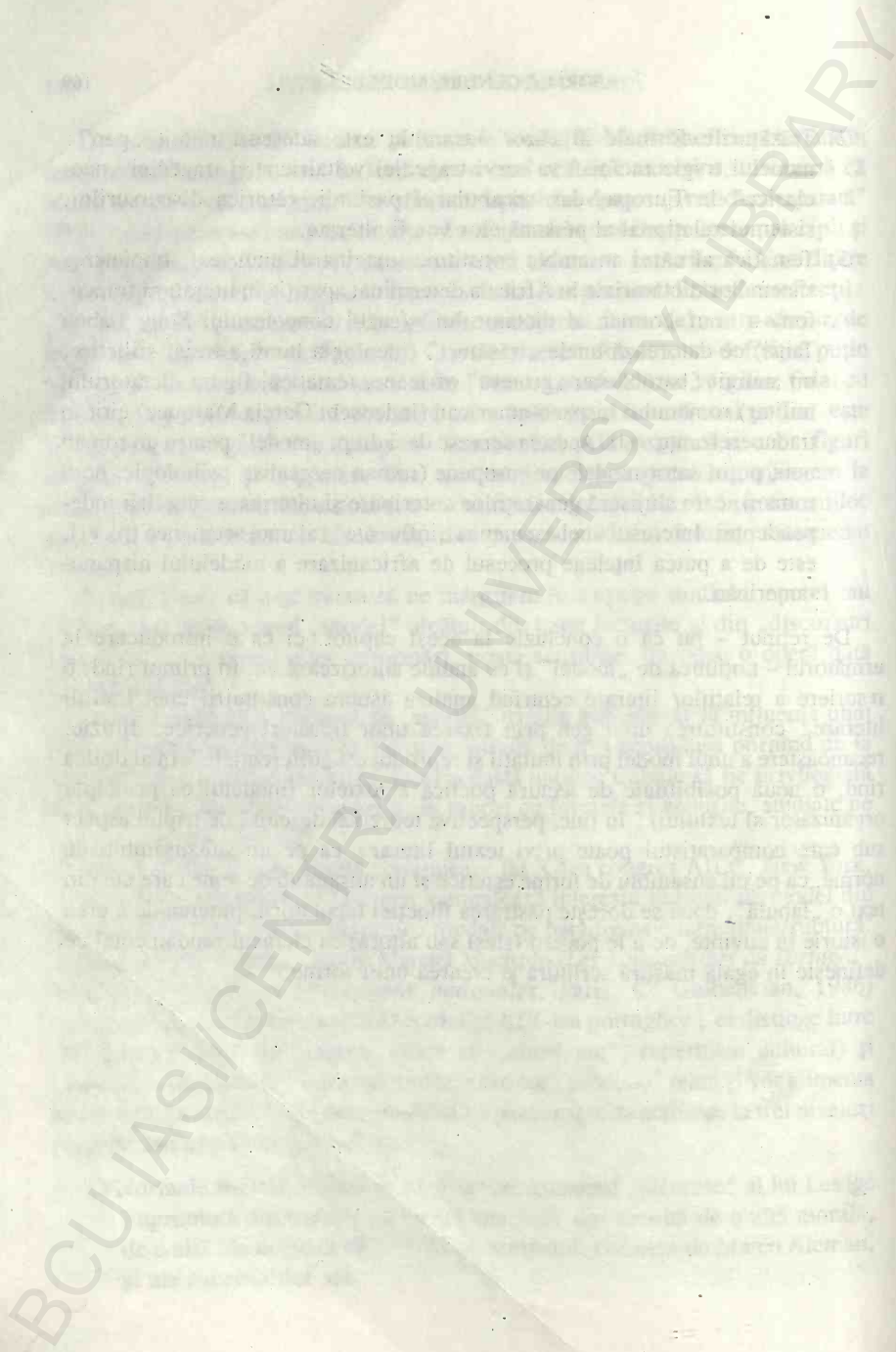
Intuiție fecundă: noțiunea de „model” trimite într-adevăr la influența unui text, a unei forme devenită gen și susceptibilă de a fi reprodusă pornind de la alegerea unor trăsături generice. Deci această noțiune trebuie să fie privilegiată în literatura generală și comparată, în raport cu formele și genurile, studiate pe larg de „ceilalți” literați!

Într-o scurtă și concentrată comunicare (al X-lea congres AILC, New York, 1982), elvețianul Manfred Gsteiger semnalează interesul noțiunii de model din perspectivele unei istorii a literaturii fondate pe paradigma continuitate/ruptură. Reluând această sugestie, Alvaro Manuel Machado (*Les Romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, C. Gulbenkian, 1986) folosește noțiunea pentru a reciti secolul al XIX-lea portughez; el distinge între „modele de referință” (citate, nume cu „autoritate”, repertoriu cultural) și „modele producătoare” – anume, acelea care vor „produce” texte și vor alimenta imaginarul portughez. De fapt, modelul își poate exercita acțiunea la trei niveluri posibile sau după trei posibilități:

- 1) Normele sociale, morale și ideologice: romanul „picaresc” al lui Lesage împrumută din tradiția picarescă spaniolă, dar ascultă de o altă morală, de o altă ideologie decât cele ale prototipului, *Guzman de Mateo Aleman*, și ale succesorilor săi.

- 2) Trăsăturile formale al căror ansamblu este adeseori numit „gen”: modelul tragic racinian va servi tragediei voltairiene și tragediei „neo-clasice” în Europa, dar vocabularul pasiunii, retorica discursurilor, sistemul relațional al personajelor vor fi alterate.
- 3) Tematica al cărei ansamblu constituie imaginarul unui text. Impunerea sistemelor dictatoriale în Africa a determinat apariția în literatura francofonă a unui „roman al dictatorului” (cazul congolezului Sony Labou Tansi) ce datorează unele „trăsături” (ideologia lumii a treia, stilistice, un anumit „baroc” sau „grotesc” africane, tematică, figura dictatorului militar) romanului hispano-american (îndeosebi Garcia Marquez) citit în traduceri franțuzești. Acestea servesc deci drept „model” pentru un roman nou, puțin dator modelelor europene (roman neorealist, psihologic, noul roman), care slujiseră generațiilor anterioare și ulterioare cuceririi independenței. Interesul unei asemenea „influențe”, al unei asemenea treceri, este de a putea înțelege procesul de africanizare a modelului hispano-american.

De reținut – nu ca o concluzie la acest capitol, ci ca o introducere la următorul – noțiunea de „model” și ce anume autorizează ea. În primul rând, o rescriere a relațiilor literare centrînd analiza asupra constituirii unei tradiții literare: constituirea unui gen prin fixarea unor trăsături generice, difuzie, recunoaștere a unui model prin imitații și reproduceri „diferențiale”. În al doilea rînd, o nouă posibilitate de lectură poetică a textelor (modelul ca principiu organizator al textului); în fine, perspectiva teoretică deschisă de triplul aspect sub care comparatistul poate privi textul literar: ca pe un subansamblu de norme, ca pe un ansamblu de forme estetice și un ansamblu de teme care fac din text o „fabulă”, dacă se dorește păstrarea funcției fabulatorii, puterea de a crea o istorie în cuvinte, de a le povesti (sieși sau altora) ca element fundamental ce definește în egală măsură scriitura și crearea unor forme.



Capitolul 8

ISTORIE LITERARĂ ȘI SISTEM LITERAR

Studiul formelor literare îl îndrumă pe comparatist spre o problemă pe care Jean-Paul Sartre a formulat-o în modul lapidar, binecunoscut : ce este literatura ? La acest nivel de abstractizare, literatura comparată se estompează în fața literaturii generale, care nu constă în „înșiruirea unor generalități privind literaturile” (citată din Étiemble). Dar este această literatură „cu adevărat” generală, după cum se pretinde, ignorând idiomurile ? Sau „teorie a literaturii”, instituționalizată în numeroase țări ? Sau o „știință a literaturii”, evocată de Yves Chevrel la sfârșitul lucrării sale, apărute în colecția „Que sais-je ?”, pentru a fi imediat înlăturată, nu fără motiv ? Și de ce să nu regăsim „filosofia literaturii” din manualul Pichois-Rousseau, suprimată apoi ? Indiferent de numire (și, în mod cert, problemele de terminologie abundă în domeniul comparatist), este necesar să deplasăm gândirea literară – sau, mai curînd, poetică – dinspre baza istorică pe care ea a revendicat-o întotdeauna înspre un nivel superior.

Elemente de istoriografie literară

Ne amintim că, încă din anii '50, René Wellek criticase poziția „istorică” a comparatiștilor francezi. Problema raporturilor dintre literatură și istoria literară avea să reizbucnească în anii '60, alimentînd o parte din disputele dintre vechea și „noua” critică.

Literatură și istorie culturală

În ultimul din cele trei texte ce alcătuiesc lucrarea *Sur Racine* (Le Seuil, 1963), intitulat „Histoire ou littérature ?” (reluare a unui articol publicat în *Annales ESC*, mai-iunie 1960), Roland Barthes denunța pe drept cuvînt confuzia dintre istoria și critica literară, partea exagerată ocupată de biografie în istoria așa-zis literară, cultul faptelor și al datelor, al anecdotei. A face istorie literară presu-

punea să renunți la individ și „aplicându-le deliberat asupra nivelului tehnicilor, regulilor, riturilor și mentalităților colective”, abordînd „aspectele instituționale” ale literaturii. Barthes îl lua drept ghid pe istoricul Lucien Febvre (de fapt, pe Claude Pichois, care-l citează pe Lucien Febvre), care relevase insuficiențele istoriei literare (de la Gustave Lanson la Daniel Mornet) și preconizase cîteva interogații simple avînd ca obiect legăturile complexe pe care literatura le întreține cu viața socială (*Combats pour l'histoire*, A. Colin, 1953). Să-l cităm pe Lucien Febvre: „Ar trebui [...] să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria și pentru cine; cine citea și de ce; ar trebui să știm ce formație primiseră, la colegiu sau în altă parte, scriitorii și, la fel, care era formația cititorilor lor [...]; ar trebui să știm ce succes aveau și unii și ceilalți, care era dimensiunea acestui succes și profunzimea lui; ar trebui să punem în legătură schimbările de obișnuințe, de gust, de scriere și de preocupări ale scriitorilor cu vicisitudinile politicii, cu transformările mentalității religioase, cu evoluțiile vieții sociale, cu schimbările modei artistice și ale gustului etc. Ar trebui... Dar mă opresc aici”.

Roland Barthes relua acest program ambițios, infinit: „studiul mediului” sau al mediilor; al „publicului”; „formația intelectuală a acestui public” și a autorilor; în fine, „faptele de mentalitate colectivă” (reluînd, referitor la Racine, proiectul lui Jean Pommier vizînd „o istorie a mitului racinian”, adică o cercetare a imaginii lui Racine și a operei sale în critică) și, mai mult chiar, o „istorie a imaginației în secolul al XVII-lea” (cf. capitolul 4, imaginar și imaginație). Un program care, după cum se vede, atinge deopotrivă istoria societăților și a mentalităților, sociologia literară și literatura generală, din perspectiva raporturilor dintre literatură și societate.

Unele chestiuni privind publicul au fost tratate de estetica receptării. Altele sînt studiate de ani de zile de Pierre Bourdieu și echipa sa: ele descriu „cîmpul literar”, literatura ca „instituție” și analizează locul social, politic al scriitorului în acest „cîmp”. Altele, în fine, au ca obiect „al treilea nivel”, noțiune care trimite (după politic și economic) la istoria mentalităților.

Pentru Roland Barthes, „istoria literaturii” nu putea fi separată de o „istorie a ideii înseși de literatură”. Intuiție fundamentală ce conturează această punte necesară între istoria literară și teoria literară: Barthes vorbea despre un „acest gen de ontologie istorică” ce se impune elaborată: cercetarea este mereu la ordinea zilei. Fără a neglija problemele specifice, „poetice” putem spune, Barthes ia drept exemplu retorica antică, greșit studiată. Prin intermediul figurilor de retorică, „limbajul impune un adevărat decupaj al lumii”, o „formă a lumii”. la fel de importantă ca și reprezentarea istorică a spațiului pentru istoria picturii. Astfel, ajunge la concluzia că literatura își aștepta propriul Francastel, aluzie la

istoricul de artă Pierre Francastel, preocupat să stabilească legături între societăți și forme artistice. La fel de bine l-ar fi putut cita pe Henri Focillon, Erwin Panofsky sau Ernst Cassirer, ca perspective de istorie culturală. Să reținem în primul rând parcursul propus de articolul lui Roland Barthes: 1) examenul istoriei, 2) timp de studiu formal și 3) necesitatea unei abordări teoretice, generale.

O istorie comparată a literaturilor

La inițiativa lui Jacques Voisine și sub patronajul AILC, comparatismul internațional a inițiat – de un sfert de secol – o întreprindere grandioasă: publicarea unei serii de lucrări colective al cărei ansamblu ar constitui o Istorie comparată a literaturilor europene. Au fost editate mai multe volume: primul, sub îndrumarea lui Ulrich Weisstein, despre *Expresionism* (1973); un altul, coordonat de György Vajda, *Le Tournant du Siècle des Lumières (1760-1820)*, abordează îndeosebi genurile în versuri, din Secolul Luminilor pînă în epoca Romantismului (1982); un al treilea, coordonat de Anna Balakian, prezintă *Mișcarea simbolistă* (1982); sub îndrumarea lui Jean Weisgerber a apărut un volum despre *Avangardele literare ale secolului XX* (1984); un al cincilea volum, apărut sub îndrumarea colectivă a lui Tibor Klaniczay, Eva Kushner și André Stegmann, este consacrat *Epocii Renașterii și instaurării spiritului nou (1400-1480)* (1988); în fine, sub redacția lui Albert Gérard, două volume au fost consacrate *Literaturilor din Africa subsahariană de limbi europene* (1986). Aceste volume, publicate la Budapesta de Academia de Științe (cu un acces adeseori dificil), reflectă suficient de bine orientările, preocupările istoriografiei comparatiste; evitarea juxtapunerii literaturilor, organizarea lucrărilor colective, alegerea cînd a unei perioade, cînd a unei mișcări ori a unei arii culturale și literare, preocuparea pentru periodizare, acordarea unui mai mare interes momentelor de schimbare decît epocilor omogene dominate de genuri literare bine definite.

→ Literatura generală și comparată extinde deci la dimensiuni multinaționale sau transnaționale noțiuni, realități sociale, istorice oferite de istoriile literare „naționale”: epoci, perioade, mișcări, curente, tendințe, școli, stiluri (și ceea ce se numește „stil de epocă”, cf. Michel Collomb, *La Littérature art déco. Sur le style d'époque*, Klincksieck, 1987). Aceste vaste lucrări de analiză, descriere și sinteză contribuie la revizuirea periodizării, la o mai activă participare a literaturilor de mai mică expansiune, deci la reechilibrarea a ceea ce adeseori reprezintă rezultatul unor cunoștințe bazate pe două sau mai multe literaturi „mari”. De asemenea, ele sînt și expresia visului numit *Weltliteratur*, prezent în gîndirea colaboratorilor.

În general, istoriografia comparată privilegiază timpul mediu, câteodată durată lungă, însă rareori meditează asupra duratei scurte. Cu toate acestea, trebuie subliniate interesantele inițiative bazate pe „sincroniile literare” (*Œuvres et critiques*, 1987, XII/2), chiar pe un an deosebit de semnificativ (cf. L. Brian-Guerry, ed., *L'Année 1913*, Klincksieck, 1971-1973, 3 vol.).

În scrierile de istorie literară, problemele de terminologie – deci și de metodă – sînt frecvente; ele trimit la cele șase noțiuni citate și legate de periodizare. Problema vizînd alegerea unei „secțiuni cronologice” este, evident, importantă, îndeosebi chestiunile de datare a unui fenomen (întoarcere în timp pînă la un *terminus a quo* sau înaintare pînă la un *terminus ad quem*). Însă cu adevărat esențială ne pare a fi restituirea complexității timpului istoric. Din nou, să-i dăm cuvîntul lui Henri Focillon (*La vie des formes*): „Istoricul care citește în succesiune citește și dimensional, în sincronie, așa cum muzicianul citește partitura. Istoria nu este unilineară și pur succesivă, ea putînd fi considerată asemenea unei suprapunerii de prezenturi dimensionale, extinse. [...]. La o aceeași dată, politicul, economicul și artisticul nu ocupă o poziție identică pe curba lor respectivă și linia care le unește la un moment este, de cele mai multe ori, foarte sinuoasă. [...]. În general, istoria este un conflict de precocități, actualități și întîrzieri”.

Așadar, atenție acordată nu unor cronologii, ci pluralității de timpuri ce compun o oarecare durată. În mare parte, o istoriografie care rămîne de inventat.

Durata în istoria literară

Activitatea istoricului literaturii (în parte, comparatistul) constă în trasarea continuităților acolo unde par să nu existe decît frînturi sau fragmentări și într-o mai bună discernere a momentelor – rare, în fapt – de schimbare provocată cel mai adesea prin apariția unei noi opere, a unei noi școli. De aici, studii marcat poetice, manifeste – cu ecourile și influențele respective – alături de altele, la jumătatea distanței dintre sociologie și istoria mentalităților, cu privire la noțiuni cum ar fi acelea de „scandal” sau „ruptură”. Ultima, sursă a „modernității”, nu poate deveni un principiu de analiză istorică, preocupată de aprecierea ritmului ce jalonează procesul literar. Ipoteză proprie unei istorii literare poetice și care verifică ideea textului dialogic: orice text inovează în anumite domenii, avansează în unele privințe și se dovedește mai puțin inovator în altele. Principiul rimbaldian, conform căruia „trebuie să fii absolut modern”, este determinat de strigăt, dorință, și nu de istoria literară.

În opoziție cu „ideologia rupturii” (*Idéologie de la rupture*, titlul unui eseu al lui Jacques d'Hondt, PUF, 1978) sau cu ceea ce Octavio Paz a numit „tradiția rupturii” (*Los hijos del limo*) se află construcția invariantilor, a universalilor

sau arhetipurilor, tot atâtea moduri de a evada din istorie. Se știe că singurul invariant acceptabil este cel care integrează o construcție a spiritului (model, schemă). El este izolat pentru a fi imediat confruntat cu procesul istoric sau cu dialogul dintre literaturi. Invariantul nu poate fi decât expresia unei suspendări convenționale a timpului, un fel de *epochê* a spiritului care încearcă să înțeleagă diversitatea și complexitatea.

Istoria literară trebuie să-și afle resursele în cele trei timpuri ale istoriei, deosebite de Fernand Braudel: „perioada lungă”, chiar „multisecularul” (dar nu „trans-secularul”); apoi timpul mediu, „generațional” (fenomen de generație, definibil ca *forma mentis* comună, comunitate de idei, lecturi, referințe estetice, ideologice, atât de important pentru unele literaturi, de exemplu, pentru cele iberice și ibero-americane); în fine, timpul scurt, cel al evenimentului ce străbate, atinge domeniul literar.

O formă literară, *lato sensu*, presupune și o anumită durată: aceea în timpul căreia este recunoscută, acceptată, difuzată, are autoritate, fiind de referință pentru o anumită colectivitate; însă este foarte clar că sonetul lui Petrarca are minime legături cu sonetul lui Mallarmé, fără a neglija astfel durata de extindere maximală a unei forme (cf. incitanta lucrare a lui Pierre Lartigue, despre „sextină” de-a lungul anilor, *L'Hélice d'écrire*, Les Belles Lettres, 1994).

În durata literară trebuie să intre aniversările, comemorările, centenarele (tricentenarul lui Góngora, redescoperit de „generația '27”), contaminările temporale (un sfârșit de secol atrage un altul; ce putem spune atunci despre un sfârșit de mileniu?), toate elementele unui timp ritualizat, timp al amintirilor și bilanțurilor, al numerelor speciale de reviste, al interviurilor unor supraviețuitori, timp de reevaluare, de „redescoperire”, de „întoarcere la...” și uitare, timp care vede renăscându-se nume vechi, pălind altele, când se ajustează preferințele zilei și se apreciază activitatea posterității: timpul istoriei literare este totodată un timp reversibil, polifonic și plural.

Durata, în literatură, înseamnă și întâlnirea dintre estetic, poetic și civilizația materială: istoria cărții, istoria relațiilor intelectuale, dar și comerciale, chiar economice, „comerțul cu idei” despre care se vorbea cândva. Comparatistul va putea profita din plin de studiile referitoare la comerțul de carte, studii inițiate de Lucien Febvre și continuate de Henri-Jean Martin, Daniel Roche sau Robert Darnton.

În această durată revăzută, reanalizată se înscriu probleme mai complexe: nașterea și durata unui „stil”, noțiunea de „prag al epocii” (*Die Epochenschwelle*), studiată de H.-R. Jauss, precum și cele de „apogeu”, „culme” și „cotitură”, extensie (cu eclipse) a unei „tradiții” (tradiția romanului balzacian...). Or, noțiunea de „stil” rămîne retroactivă: astăzi doar, putem conștientiza, prin

jocul distanței cronologice, stilul anilor '50, un „model” sau „modele” ale perioadei „fifties”, pînă în expresiile sale caricaturizate.

Tradiția presupune procese de stocare, de arhivare a unor fapte și forme literare, procese de intertextualitate. Presupune o cultură, ansamblurile culturale se realizează din tradiții (tradiția clasică, tradiția realistă etc.). Putem căuta înțelegerea modului în care sînt ele constituite, transmise – între memorie și uitare, inovare și rezistență, invenție și remanență – sau modul în care ele perpetuează forme, teme, proceduri de scriere și de lectură. Nu există tradiție literară fără un corpus de texte-referință, fără glose critice și interpretative, valorizante, durabile și, de asemenea, fără disidențe. Nu există *doxa* fără heterodoxie... De la ancheta istorică, am trecut în mod necesar la inventarul unui ansamblu, al unui sistem numit și literatură. Cuvîntul „sistem” trimite, fără îndoială, la un nivel teoretic al reflecției. Dar, de fapt, este vorba despre a ne asigura mijloacele unei descrieri istorice și poetice a literaturii, fapt imposibil în examenul formelor și al genurilor (cf. capitolului 7).

Literatura ca sistem

Noțiunea de „sistem”, împrumutată de la formalistii ruși și aplicată literaturii, a constituit, începînd cu anii '70, un însemnat progres metodologic în concilierea dintre exigența istorică și necesitatea unei descrieri riguroase a fenomenului literar. Ea își face apariția sub numele de „polisistem”, termen propus de Itamar Even-Zohar într-o comunicare prezentată la un simpozion ținut la Tel Aviv, cu privire la „teoria istoriei literare”, și reluată în 1979, în primul număr al revistei *Poetics Today*. Între timp, Claudio Guillén publicase un articol, „Literature as system” (Princeton University Press, 1971), iar José Lambert (Univ. Louvain), în 1980, la congresul SFLGC de la Montpellier, prezintă o „Pledoarie pentru un program de studii comparatiste : literatură comparată și teoria polisistemului”, continuînd descrierea teoretică a sistemului literar în numeroase articole. În ultimul timp, noțiunea de „polisistem” este utilizată de către cercetători canadieni în vederea unei noi istorii literare canadiene (cf. E.D. Blodgett și A.G. Purdy, *Problems of Literary Reception*, Univ. Alberta, 1988). În Brazilia, Antônio Cândido deschide monumentala sa *Formare a literaturii braziliene* (1975), cu un capitol intitulat „Literatura ca sistem”.

Un exemplu de sistem literar

Antônio Cândido consideră literatura drept „un sistem de opere unite între ele prin numitori comuni ce permit identificarea trăsăturilor caracteristice ale unei

perioade". Acești numitori sînt interni (limbă, teme, imagini), sociali și psihici, transformînd literatura în aspect organic al civilizației. Autorul deosebește : un ansamblu de producători literari, mai mult sau mai puțin conștienți de rolul lor ; un ansamblu de receptori, care formează diferite tipuri de public, un mecanism de transmisie (un limbaj tradus în stiluri) care le leagă unele de celelalte. Ansamblul constituie un tip de comunicare interumană numit literatură, care, din acest punct de vedere, apare ca un „sistem simbolic” datorită căruia cele mai profunde veleități ale individului se transformă în contacte între oameni și în elemente de interpretare a realității.

Activitatea literară se transformă în tradiție, comparată de Cândido cu transmiterea ștafetei într-o cursă : se creează o continuitate literară, precum și forma unor „tipare” (ne gîndim la englezescul „pattern”, noțiune apropiată de model) impuse gîndirii și comportamentelor, la care trebuie să ne raportăm, acceptîndu-le sau respingîndu-le. „Fără această tradiție nu există literatură ca fenomen de civilizație”. În fața tradiției, există manifestări literare fie de inspirație individuală, fie sub influența altor literaturi, ele constituind momente importante de formare a unui sistem.

Antônio Cândido subliniază că a vrut, înainte de toate, să scrie „o istorie a brazilienilor, în dorința lor de a avea o literatură”. Exemplu deosebit de prețios pentru comparatist, deoarece descoperă, în interiorul unui singur spațiu lingvistic, numeroase elemente ale unei problematice comparatiste și, mai mult chiar, ale unei problematice de literatură generală, dată fiind voința de a lega procesul de dezvoltare literară de diverși parametri (emițători, receptori, transmițători), de a-l explica prin interesul unor diverse întrebări : sociologice, estetice și, am precizat, „simbolice”.

Teoria polisistemului

Ipotezele și intuițiile care au permis lansarea ideii de „polisistem” reprezintă propuneri făcute de formalistii ruși Iuri Tinianov și Roman Jakobson, mai ales într-un mic articol din 1928, reluat în *Théorie de la littérature* (Le Seuil, 1965) : „Problemele studiilor literare și lingvistice”. Fiecare operă literară este un sistem, un tot semnificativ, iar ansamblul textelor cu trăsături comune formează un sistem de sisteme. În alți termeni, vom recunoaște intuiția formalistului rus V. Șklovski, formulată în 1921 și 1923 sub numele de „legea stratificării”, conform căruia opera literară este un ansamblu de strate aflate în conflict, urmat de strate culturale „oficiale” recunoscute sau strate provenite dintr-o cultură populară, nerecunoscută. Totodată, să reținem și ideea conform căreia cultura neoficială, sub diferite forme, ia cu asalt literatura oficială, pentru a o cuceri și transforma. Această legătură între probleme estetice și

socio-culturale și ideea unei tensiuni între strate, de origine diferită, va folosi ca fundament și pentru teoria „dialogismului”, elaborată de Mihail Bahtin.

Itamar Even-Zohar remarca, îndreptățit – în articolul său programatic din 1979 (articolele acestui cercetător au fost reluate, într-un număr special, din *Poetics to Day*, 1990, nr. 19) – că asimilarea teoriilor formaliste și structuraliste în Europa occidentală a fost eclectică, pentru a nu spune selectivă, în măsura în care acestea n-au fost niciodată formulate împotriva unei perspective istorice (cum a fost cazul în Franța, de exemplu). Textul și sistemul literar reprezintă ansambluri ierarhizate de sisteme care se întrepătrund, declanșând tensiuni.

• Descrierea polisistemului literar. Acesta se compune din trei tipuri de texte: textele literare propriu-zise, în cea mai largă accepțiune a cuvântului literatură; textele critice (tot ceea ce permite reconstituirea peisajului literar, de unde importanța „metatextelor” și „paratextelor”: prefețe, manifeste, polemici, bilanțuri anuale...); în fine, textele potențiale sau „modele” al căror ansamblu aparține polisistemului, constituind însăși compoziția abstractă, teoretică: un sistem literar se definește prin existența, la un moment dat, a unui număr de modele posibile, mai mult sau mai puțin ușor de reprodus, modelele dominante fiind printre cele mai susceptibile de a fi reproduse și, de asemenea, de a fi contestate la un anumit moment.

José Lambert ne propune să distingem între trei date esențiale pentru descrierea sistemului literar:

- P sau Producția de moment, adică toate activitățile literare ale unui moment dat;
- T sau Tradiția, adică activitățile literare străvechi, care supraviețuiesc, unele cu o actualitate deosebită;
- I sau Importul, activitățile sau textele pe care sistemul literar le importă plecând de la sisteme literare învecinate. Observarea interferențelor dintre P, T, și I permite formularea câtorva principii de funcționare a sistemului literar:
- P poate fi inexistentă (pentru un gen literar dat, inexistent într-un sistem literar);
- T poate eclipsa sau anula I (sistem literar conservator);
- I poate fi dirijat împotriva lui T (introducerea unor traduceri pentru a se opune unei tradiții existente).

O parte importantă a teoriei polisistemului se explică prin atenția acordată problemelor traducerii (primele cercetări îi aparțin lui I. Even-Zohar și J. Lambert) sau, mai exact, „literaturii traduse” (*translated literature*) care se instalează, ca atare, în sistemul literar traducător (cel al limbii-țintă).

Polisistem și opoziții fundamentale

Noțiunea de polisistem instalează câteva serii de opoziții fundamentale ce structurează sistemul respectiv; ele trebuie studiate dintr-un punct de vedere istoric (dimensiunea istorică este întotdeauna revendicată!). Să detaliem cele trei serii principale.

- *Literatură primară vs literatură secundară (primary vs secondary literature)*. Literatura de tip „primar” revizuieste convențiile, normele, modelele în vigoare; ea introduce noi proceduri de scriere și lectură. Literatura numită „secundară” exploatează și conservă convențiile literare și estetice. Însă nici o lucrare, nici un autor nu pot fi întru totul „primare” sau „secundare”. Trebuie să vedem felul în care, la un moment dat, un text este – într-o anumită măsură – „primar”, novator, iar sub alte aspecte, „secundar” sau tradițional. Un text „secundar”, aparent conservator din punct de vedere estetic (ne gândim la teatrul lui Sartre) poate fi un text de contestație socială. Textul, literatura în general trebuie deci studiate în situația de comunicare, de receptare, de evaluare sau, mai exact, de permanentă reevaluare. Aceste schimbări se traduc prin poziții diferite în interiorul sistemului și evoluează în funcție de evoluția acestui sistem.

- *Literatură înaltă vs literatura de jos (high vs low literature)*.

Aici trebuie văzută opoziția între literatura oficială sau „recunoscută”, chiar „canonizată”, și literaturile numite „marginale” (sub-literatură, para-literatură, literatură „populară” sau „de masă”, chiar „anti-literatură” sau „contra-literatură”). Această distincție permite definirea convențiilor, normelor, modelelor în vigoare, și a ceea ce, pe de o parte, poate fi considerat literatură și tradiție literară, iar, pe de altă parte, intră în conflict cu aceste norme estetice, ideologice chiar.

În ceea ce privește literatura oficială, asistăm la introducerea noțiunii de „canon” literar sau de „literatură canonizată”, definită ca sumă de texte cărora atît școala, cît și critica literară le atașează anumite valori. Noțiunea de „canon” implică ideea unui corpus de texte elaborat, pornind de la selecții operate după anumite norme. Această noțiune face obiectul celor mai în vogă (la ora actuală) studii comparatiste, și trebuie discutată dimpreună cu amestecul interesant de valori estetice și ideologice pe care le vehiculează (cf. Virgil Nemoianu și Robert Royal ed., *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice and Popular Pressures*, Philadelphia, John Benjamin Pub., 1991). Canonul va fi studiat la nivelul sistemului literar. Însă, deoarece tinde să-și lase

amprenta în universul școlar, în instituții, să regularizeze reacțiile critice, relațiile sociale și culturale ale publicului, el este indisociabil de ceea ce am numit „cîmpul literar”. Se poate avansa ideea că orizontul de așteptare al unui segment din public are unele legături cu literatura canonică dintr-un spațiu cultural dat. În fine, noțiunea de „canon” este legată de ideea conform căreia fiecare sistem literar tinde deopotrivă să evolueze, dar și să se protejeze, să-și protejeze textele. Evoluția literară trebuie să țină cont de această literatură de rezervă, sau în rezervă, alcătuită din texte puternic valorizate (idee dezvoltată de un discipol al lui Even-Zohar, Rakefet Sheffy).

Textul canonic tinde să devină o referință literară stabilă, ceea ce numim o „autoritate” (*auctoritas*), fără însă a ignora caracterul său de „mit” cultural, dacă ansamblul textelor canonice nu constituie o parte a ceea ce se poate numi „mitologie națională”; și fără a uita că, redus la un nume, la un titlu, la un citat, el joacă un rol compatibil cu stereotipul, reutilizabil în diverse împrejurări și contexte. Pentru a vorbi despre o situație „homerică” este nevoie de o canonicitate minimală a lui Homer; sau a lui Kafka, pentru o situație „kafkiană”. În acest caz, critica ar putea avea ca funcție repunerea în discuție a procedurilor ce asigură canonicitate. În ceea ce-l privește pe istoricul literaturii, el trebuie să înțeleagă modalitățile de impunere a respectivei canonicități.

• *Centru vs periferie*. Centrul poate fi considerat deopotrivă în sens geografic, cultural și în dimensiunea lui simbolică: deși „tradiția” tinde să ocupe centrul sistemului, ea este constant respinsă spre periferie (în viziunea conflictuală, chiar agonică, proprie polisistemului). Evident, această problemă a interesat literaturile numite chiar „periferice”, raportat la un centru – metropola colonizatoare, precum și literaturile numite „regionale”. Analiza intersectează aici alte parcursuri: comparatism „interior” (cf. capitolul 1), noțiuni de „zone” literare (cf. capitolul 2).

În comunicarea făcută la Montpellier în 1980, José Lambert a propus studierea oricărei literaturi pornind de la un chestionar simplu și care va putea fi completat (aspect pragmatic al acestei „teorii” și nu unul dintre cele mai neînsemnate merite ale sale):

- care sînt normele (dominante/dominate)?
- care sînt modelele (dominante/dominate)?
- ce ierarhii de norme și modele pot fi decelate în sistemul discutat?
- ce fenomene (autori, opere, stiluri, medii) ocupă o poziție centrală sau periferică?
- care sînt raporturile cu sistemele apropiate (raporturi intersistemice, adică însăși baza comparatismului în relațiile sale numite „binare”) și relațiile

în interiorul unui sistem între diferitele sub-sisteme (relații intrasistemice, de exemplu, între literatură și arte)?

- care sînt relațiile dintre producție, tradiție și import (sisteme „străine”)?
- care este rolul și organizarea metatextelor, îndeosebi în raport cu textele literare propriu-zise?
- ce raporturi există între elementele novatoare (primare) și elementele (mai) tradiționale (secundare)?

Este evident că un asemenea chestionar dovedește utilitatea noțiunii de polisistem ca întregire a studiului istoric al literaturii și ca instrument în descrierea fenomenelor estetice și a componentelor poetice dintr-un sistem literar.

Polisistemul și aplicațiile lui

Prin relațiile pe care caută să le mențină cu istoria culturală, această teorie este uneori destul de aproape de o semiotică a culturii, așa cum a fost ea practică de Iuri Lotman și Școala din Tartu. Opus ideii unei esențe a literaturii și, mai mult chiar, unei „literarități”, polisistemul ne permite să înțelegem, între altele, cum sînt elaborate conceptele succesive ale literaturii și cum se constituie ansamblurile (genuri, forme, modele). Polisistemul asigură o mai bună percepere a „producției literare” în general, cît și în anumite situații culturale particulare.

• *Literaturi dependente, literaturi emergente.* Noțiunea de „dependență” este, înainte de toate, de ordin politic și economic (colonizarea). În literatură, colonizarea se traduce prin impunerea unor norme și modele: în mare parte, „tradiția”, literatura canonizată venită de la centru, din metropolă, prin intermediul școlii – în cazul Africii, sau al instituțiilor (academii, cercuri de idei, reviste) și traducerilor, pentru America Latină. Orice literatură „periferică” reprezintă un domeniu de difuzare pentru modelele importate. Acestea asigură geneza și coerența mai mult sau mai puțin desăvîrșită pentru texte al căror ansamblu constituie o veritabilă literatură mimetică, „epigonală”, aparent de aculturație (consecință a colonizării).

Totuși, reproducerea și recunoașterea unui model ca model producător se vor traduce printr-o rescriere finalizată ca imitare diferențială, în măsura în care, de fapt, ea provine din tensiuni între modelul primit, acceptat pînă la un punct și un timp date, și propriul sistem de referințe al sistemului colonizat, receptor din necesitate. Readaptarea unor modele, fenomen vizibil în toată America Latină (în literatură ca și în arte, deoarece se vorbește chiar despre un „baroc colonial”), presupune nu o „aculturație” (noțiune de origine anglo-saxonă), ci o „transculturare” (cuvînt spaniol, *transculturación*). Această

noțiune – stabilită de etnomuzicologul cubanez Fernando Ortiz într-un text din 1940 – implică ideea că, întotdeauna, există un răspuns activ din partea aculturatului la impunerea unor modele exterioare și o reacție a substratului „indigen”, local, la influențele exterioare. Noțiunea este capitală, dat fiind că ea permite înțelegerea a ceea ce pot fi fenomene de „metisaj cultural”, modalitățile și limitele imitației, ale influențelor.

Acestea se pot baza pe fenomene literare, proceduri de scriere, norme ideologice (raporturi ale modelului importat cu sistemul literar în care se inserează: public nou, noi așteptări) și pe motivele sau temele proprii unui nou imaginar. Transcrierea se schimbă – după cum remarca brazilianul Haraldo de Campos – în „transvalorizare”. Iar Silviano Santiago (*Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, 1982) susține, pe bună dreptate, că textul „decolonizat”, într-o cultură încă periferică sau dominată, sfârșește prin a fi mai bogat decât modelul care a stat la originea influenței, deoarece conține o reprezentare a textului dominant și, la nivelul fabulației, un răspuns la această reprezentare.

Să ne gândim și la formele noi pe care le poate lua o influență unilaterală și controlată: provocatoarea „antropofagie” a „modernismului” brazilian (1922) (dacă nu vrei să fii în continuare devorat, devorează); „clandestinitatea” poetică practică de Aimé Césaire, ca și când hoția lexicală, atribuirea verbală ar fi răspunsuri la acest furt de nume al căror victime au fost vechii sclavi – evocat de Henri Christophe în *Tragedia* sa. Toate aceste fenomene de mimetism colonial (adoptare nediferențiată a culturii centrului) și de alienare culturală își regăsesc ecouri în clasică *Peau noire masques blancs* (Le Seuil, 1952) de Frantz Fanon.

Astfel, anumite studii, reluând într-o nouă optică problematica influenței (de exemplu Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, 1973), găsesc în contextul literaturilor dependente sau emergente o remotivare a interesului și noi posibilități de aplicare. Figurile identificate de Harold Bloom pot clarifica relații inter- sau intrasistemice, pornind de la relația de angoasă cvasi-oedipiană încercată de scriitorul „periferic” față de tradiția literară care îl construiește și îl amenință deopotrivă, și în raport cu care el trebuie să se definească. Scriitorul va încerca să reorienteze tradiția sau modelul anterior, ori îl va completa, desăvârșindu-l chiar în mod antitetic; el poate încerca o ruptură sau își poate deschide textul către noi vitalități în raport cu modelul, sau poate reveni la modelul considerat ca prototip, producând un text care să fie de fapt o consecință nouă a modelului primitiv. Inventarierea cazurilor se înscrie în sensul cercetării impuse de polisistem: descrierea tot mai exactă a unei situații literare și culturale.

În această nouă istorie literară, mai curînd, în această nouă poetică istorică, vom reține câteva noțiuni-cheie: ecart, diferență, defazaj (cronologic), decalaj

(istoric, estetic, cultural), metisaj, context (înscriere în sistem), decontextualizare, recontextualizare, transmodelare etc. Deplasarea, transmiterea formelor literare presupun, și aici, metamorfozarea lor. Dialoguri între culturi, am spune, evocînd cercetările comparatiste; să precizăm: relații intersistemice în care, mai mult ca oricînd, se manifestă raporturile de forță (centru vs periferie). Și nu este o întîmplare dacă triumfă prefixurile fondatoare ale comparatismului, „inter-”..., „trans-”.

• *Literatură internațională, națională, regională.* Noțiunea de sistem literar trebuie raportată la realitatea unui spațiu geografic, social și cultural. Rezultă de aici o punere sau repunere în discuție a spațiului numit „național” (literatură, limbă, cultură, națiune, stat nu sînt aproape niciodată realități interschimbabile) și redefiniri ale unor noțiuni cum ar fi aceea de „frontieră” (cf. capitolul 1) și de „zonă” (cf. capitolul 2).

Francofonia poate fi privită ca un imens polisistem; la fel, celelalte specii „x-fone” (pentru a relua formula lui Yves Chevrete). În interiorul acestui polisistem complex, putem redistribui diferitele sisteme literare ce alcătuiesc respectivul ansamblu. De asemenea – pînă la un anumit punct – putem considera că polisistemul spaniol cuprinde sistemele castilian, catalan, galițian, basc. Istoria literară și culturală a Portugaliei dovedește că au existat într-adevăr (mai există încă?) trei centre în polisistemul lusitan (centre pentru viața politică, cu opțiuni uneori divergente, pentru viața culturală, cu edituri, reviste, instituții de tipul universităților, și pentru viața economică): Lisabona, dar și Porto, și Coimbre. Și, deja, uităm atît de bogata literatură a Insulelor Azore, foarte prezentă în viața literară a peninsulei. Unde se află centrul polisistemului germanic la sfîrșitul secolului al XIX-lea? Berlin, Viena sau Praga? Un centru nu ascunde oare și altele? Care este centrul sistemului francofon elvețian? Geneva, Lausanne sau... Paris? Sistemul literar determină distanțe variabile: „distanța” între Paris și Bruxelles e mai mare decît între Bruxelles și Paris, depinzînd de poziția adoptată – în sistemul francez sau în sistemul francofon belgian. Noțiunea de sistem literar permite reformularea statutului literaturilor „de mai mică întindere” și mai ales al minorităților lingvistice și culturale.

• *Literaturi orale/Literaturi scrise.* Domeniile oralității depind de literatura generală și pot trezi un dublu interes comparatistului: pe de o parte, efectuînd studii ce caută să se alinieze celor întreprinse de etnologi (studii despre tradițiile orale și populare, transcriere și editare de etno-texte); pe de altă parte, integrînd problematica oralității pentru o mai largă și mai nuanțată înțelegere a ideii de literatură. Ne apropiem astfel de idealul întrezărit de Roland Barthes.

În primul caz, specialiștii în literaturile africane (literaturi vernaculare) au elaborat o serie de cercetări remarcabile, de exemplu, cea a lui Jean Derive, despre băstinașii diaula, din Coasta de Fildeș. De asemenea, cităm și utila antologie a lui Jacques Chevrier (*L'Arbre à palabres*, Hatier, 1986). Sau cercetarea Conchitei Penilla Cespedes, care, urmărind principiile culegerii etnografice (audiție, înregistrare, transcriere și adnotări), a studiat etno-texte de limbă spaniolă ale populației negre de pe coasta pacifică a Columbiei (RLC 1992/1). Aceste lucrări configurează sistemul literar complex al anumitor etnii (principii de clasificare a genurilor, taxinomie și posibili echivalenți), tematica unor producții (povești, legende), linii de forță ale unui imaginar. Ele permit o înțelegere mai nuanțată, mai precisă a unor forme: povești, ghicitori, proverbe, poezie de circumstanță – cu ocazia unor evenimente – ritualuri din viața socială (nașterea, căsătoria, moartea, plecarea la vânătoare), literatură de divertisment sau „cuvinte ușoare”, literatură didactică, poetică sau cuvînt „grav”, fiecare solicitînd condiții speciale de proferare...

Studiile amintite deschid noi perspective sau confirmă ipoteze legate de circulația unor motive, teme, structuri de povești.

Situîndu-ne la jumătatea distanței dintre oralitate și scriere, putem analiza și scenariile radiofonice, versiuni literare sau texte inedite difuzate la radio (cazul țărilor din Africa, unde respectivul tip de scriere este foarte folosit), la acestea adăugîndu-se toate manifestările paraliterare unde intervine un povestitor – în sensul tradițional al termenului – sau un locutor ocazional aflat în situație de „performanță” (proferare a unui etno-text în fața unei colectivități) ori luînd cuvîntul în vederea unui discurs mai mult sau mai puțin improvizat (interviuri, confesiuni, istorisiri din viață). Ultimele forme sînt importante în țările recent decolonizate și unde, astfel, se vor afirma deopotrivă emergența unei conștiințe și forme, mai mult sau mai puțin noi, de discursivitate.

Toate aceste cercetări trebuie să urmărească date biografice precise referitoare la personalitatea „povestitorului” (vîrstă, sex, origine socială, ocupații etc.) și să acorde atenție variantelor inerente situației de comunicare orală (de exemplu, publicul sau activitatea de improvizare, una dintre temele cele mai pasionante în abordarea fenomenului de producere a textului). Transcrierea trebuie să fie cît mai exhaustivă în raport cu modalitățile și conținutul „sedinței”: mimici, gestică, tăceri, reacții ale publicului, efecte de limbaj... După exploatarea structurilor și a tematicii, în conformitate cu opinia cercetătorului și în funcție de alegerile sale, studiul se va inspira din lucrări folclorice (filiație, transmitere de motive), din antropologia structurală sau din orice altă metodă descriptivă, de exemplu, celebra *Morfologie a basmului* de V. Propp (*Morphologie du conte*, Le Seuil, 1970). Utilizarea acestui text pune probleme unui

amator sau unui novice : studiul se bazează pe un corpus particular de basme și, deocamdată, există un oarecare arbitrar în transpunerea metodei, fără precauție, în studiul unor povești sau legende, *a fortiori*, a unui text literar. În sens larg, aceste lucrări reprezintă un tip de literatură generală și comparată secundară, care aduce completări prețioase pentru o veritabilă poetică comparată a genurilor și formelor. De asemenea, în Africa, ea ar trebui să constituie baza unei literaturi generale și comparate atunci când există mijloacele de învățămînt și cercetare (cf., ca introducere, S.-M. Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Les classiques africains, nr. 880, 1978 și numărul special RLC, 1993/1).

Cea de-a doua abordare a oralității constă în studierea raporturilor ei cu scrisul. În această perspectivă – tot de literatură generală –, comparatistul poate citi lucrări semnate de alți specialiști, începînd cu cele ale medievalistului Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, 1983), autor care, de altfel, nu ezită să exploateze exemple actuale, dar și vestigii lămuritoare pentru situațiile de oralitate. Confruntarea oral/scris permite îmbogățirea problematicii literare în funcție de diverși parametri : locutorul precizează noțiunea de emițător, performanța nuanțează ideea de receptare, noțiunea de etno-text intră în competiție cu aceea – de altfel, foarte complexă – de „text” ; și, în fine, noțiunea de „voce” redeschide problema modelizării unui text. Aceeași afirmație este valabilă și pentru noțiunea de „ritm”, căreia Henri Meschonnic i-a consacrat numeroase lucrări.

• *Literatură și paraliteratură*. Nici în aceste domenii comparatismul nu este un solitar sau pionier. Totuși, trebuie semnalate cercetările întreprinse foarte timpuriu de Robert Escarpit la Bordeaux (referitor la „fenomenul” San Antonio și la modalitățile consumismului cultural, cf. *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970) și de René Guise la Nancy (foiletoane, romane populare, cf. R. Guise și H.J. Neuschäffer ed., *Richesses du roman populaire*, Nancy, 1986). În același timp, istorici ca Robert Mandrou sau Geneviève Bollème urmăreau revigorarea noțiunii de „literatură populară” prin intermediul literaturii de colportaj și al *Bibliothèque Bleue* din Troyes, iar Michel de Certeau reflecta asupra culturii la plural. În lucrarea publicată de Alain-Michel Boyer în colecția „Que sais-je ?” (*La Paralittérature*) vom afla o desfășurare problematică și descriptivă a acestui domeniu, din perspectivele literaturii generale și comparate.

Oricărui gen sau sub-gen al paraliteraturii i se poate aplica o problematică comparatistă. Caracterul „fabricat” dintr-un număr serios de foiletoane, de benzi desenate de romane numite „populare”, conduce la studierea stereotipurilor și a funcționării lor în texte. În aceeași manieră, sînt posibile și

lecturile de teme, de motive, unde mitologia va găsi noi domenii de aplicare (cf. Noël Arnaud *et al.*, *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, 1970 și Antoine Court ed., *À la Recherche du populaire*, Univ. Saint-Etienne, CIEREC, LXXIV). Sociologia receptării prezintă numeroase exemple, utile în înțelegerea fenomenelor modei, ale admirației exagerate (Astérix, Maigret etc.).

Totodată, este posibilă și stabilirea unor confruntări de la gen la gen, de la formă la formă. Romanul foileton poate conduce la înțelegerea citorva aspecte ale naratologiei, care, în cazul romanelor „literare”, dacă nu devin mai complexe, atunci cel puțin diferă. La fel, pe urmele lui Umberto Eco, se poate analiza mitul „supraomului”, al lui „superman” – în comparație cu noțiunea de eroi romanești dintr-o epocă dată – sau menținerea prerogativelor personajului chiar în perioada când Literatura cu „L” mare le contesta (personajul considerat drept o „noțiune perimată” de către Robbe-Grillet în *Pour un nouveau roman*).

Analiza unor seriale de televiziune poate deschide analiza noțiunii de „serialitate”, opusă celei de unicitate a operei, chiar a capodoperei, regăsită însă la diverse niveluri între metodele critice (stabilirea unui corpus prin constituirea unei serii). De asemenea, ea ridică întrebări legate de specificitatea unei scrieri televizuale în raport cu o scriere „textuală”, ajungând astfel la studii intrasistemice (raporturi text/imagie). Unele forme particulare de producție televizată (documentar dramatizat, sitcom, „soap”), scheme narative particulare (viața cotidiană și comică a unei familii) sînt, la rîndul lor, posibilități de a înțelege fie specificitatea unei producții culturale, fie complexitatea a ceea ce astăzi numim sistem literar, dar și de a reflecta, dacă intenția există (strategie pedagogică, de exemplu), asupra unor teme particulare, deci asupra unei anumite stări a imaginarului „modern” sau „postmodern”, chiar începînd cu studii aparent tehnice: studiul întinderii diegetice a unei serii, serie cu schemă închisă (sfîrșit fatal cunoscut dinainte) sau serie deschisă cu relansarea povestirii prin anumite dispozitive narative; efecte de real, procedee de înrădăcinări sociologice, tipic al „polarului” televizual francez, antrenînd anchetatorul (și publicul său) în diverse „medii” (cf. „Les Feuilletons télévisés européens”, *Cinéma Action*, nr. 57 octombrie 1990).

• *Literaturi numite marginale*. Regrupăm aici cazurile complexe ale literaturii pentru copii și ale literaturii „*au féminin*”. Sigur, această regrupare nu presupune nici o voință ideologică sau sexistă, ci preocuparea de a evidenția două tipuri de producție „literară” ce redeschid – mai radical decît „paraliteraturile” – problema sistemului literar și a „frontierelor” sale. Și în acest caz, în reflecțiile lor, comparațiștii nu pretind exclusivitatea. O anume specificitate, cînd există, nu poate fi decît determinată de analiza noțiunii de frontieră (cf. Bernard Mouralis, *Les Contre-Littératures*, PUF, 1975).

Lucrările semnate de Isabelle Nières și Jean Perrot (cf. *Précis de littérature comparée*) au valorificat din plin domeniul „literaturii pentru copii și tineret”, altfel un domeniu foarte exploatat de sociologi, psihologi și specialiști în pedagogie. Dacă se încearcă, aici, păstrarea unei specificități comparatiste, unul dintre obiectivele majore va fi observarea modului în care se efectuează circulația, schimbul între forme „copilărești” și forme „pentru adulți”, a modului în care numeroase producții vizează „integrarea” socială a copilului în societate. Gama de posibilități este foarte generoasă, de la adaptarea Literaturii la lectura copiilor, pînă la scrierea specifică pentru copii sau adolescenți, dar, în toate cazurile, pornind de la o „reprezentare” particulară a copilului și de la instalarea unei scheme ideale (ideologică și imaginară) a raporturilor între lumea adultă și lumea copiilor, între copil și Natură (animale, de exemplu). Și raporturile text/ imagine reprezintă un cîmp de studiu deosebit de bogat: sociologie și poetică se combină și permit, de asemenea, o cunoaștere mai nuanțată a „faptului” literar.

Literatura feminină sau „*au féminin*” constituie – cel puțin începînd din secolul trecut – o formă literară de contestație și protest. De altfel, perspectivele diacronice ar permite o mai bună evaluare a impactului, a consecințelor declanșate de intensificarea prezenței femeii în domeniul scrierii. Ordinea naturală (ideologic reprezentată ca atare) este cea amenințată de femeia care se detașează de imaginea ființei tradițional menite să se îngrijească de familie și copii. Literatura feminină a trecut printr-o lungă fază militantă, cu aspecte multiple. Este foarte interesant studiul a ceea ce poate fi considerat ca o retorică a emancipării, o scriitură a descentrării (opusă „falocentrismului” și societății cu logică masculină). Literatura feminină este de mai mult timp o literatură a „diferenței”, alternativă. Continuînd o gîndire centrată pe excludere, pe Celălalt, pe conștientizarea unei identități și reluarea în posesie a unui corp, ea propune un nou imaginar, sensuri noi circumscrise cotidianului, noțiunii de intimitate, inclusiv unor teme deținute majoritar de o literatură masculină. În mod logic, această literatură acuză limba și cuvintele care, secole în șir, au dezvoltat un imaginar masculin (despre dragoste, despre sentimentul matern, despre imaginea soției, despre societate, la toate nivelurile funcționării ei). Această „diferență” și examenul identității – înscrise atît de profund în problematica comparatistă – fac din literatura *au féminin* un domeniu de interes, deopotrivă singular și complex.

Elemente pentru o teorie a literaturii

Noțiunea de „sistem” sau „polisistem” înglobează interogații strict literare, de ordin estetic, dar, date fiind imperativele descrierii sau ale explicației, fac apel și date ce țin de sociologia literaturii și impun literatura ca „instituție”. Așadar, în măsura în care se sprijină reciproc și se completează, este importantă distincția între „cîmp literar” și „sistem literar”, amintindu-ne însă că ambele ignoră un al treilea nivel, deși adeseori abordat: cel al literaturii ca spațiu imaginar.

Cîmp, sistem, spațiu

Noțiunea de „cîmp literar”, preluată de la Pierre Bourdieu, face trimitere la spațiul social unde se află cei care produc operele, respectiv valoarea lor (cf. și Christophe Charle, *Naissance des intellectuels 1880-1900*, Minuit, 1990, Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, PUF, 1994, și Pierre Citti și Muriel Détrie ed., *Le Champ littéraire*, Vrin, 1992). Cîmpul literar este și el văzut într-o lumină conflictuală: un cîmp de forțe implicînd actori, scriitori și cititori. Dar, între producători și consumatori, între autori, editori și tipografi, pe de o parte, și cititori, ascultători și spectatori, pe de altă parte, se desfășoară un spațiu social foarte complex și un ansamblu de factori politici, economici, culturali.

Cîmpul literar este spațiul de luptă între două principii de ierarhizare și dominație: principiul heteronom, conform căruia domină cei care dețin puterea politică și/sau economică, și principiul autonom, care își impune normele, propriile principii, în funcție de starea cîmpului literar. Or, acest grad de autonomie depinde de situația politică a „țării” respective. Astfel, mexicanul Alfonso Reyes ajunge să afirme că literatura „țărilor tinere” (de curînd independente) este cu mult mai dependentă de situația istorică a țării decît în cazul țărilor „mai bătrîne” (*Fragment sur l'interprétation des littératures ibéro-américaines*, 1951).

Cîmpul literar permite o „lectură sociologică” a literaturii. Totuși e mai greu să fim de acord cu Pierre Bourdieu atunci cînd, referitor la Flaubert (*Les Règles de l'art*, Payot, 1991, p. 75), pretinde că „numai o analiză a genezei cîmpului literar” poate conduce la „adevărata înțelegere” a „formulei generatoare” a operei și activității lui Flaubert. În schimb, noțiunea de „sistem literar” permite precizarea anumitor aspecte pe care abordarea sociologică nu-și propune să le

studieze (nivelul formelor, genurilor, modelelor). Trebuie însă să reflectăm la articulațiile dintre aceste două noțiuni ce conturează de fapt două niveluri de abordare a literaturii.

În *Précis de littérature comparée*, Daniel Madelenat propune, discutând raporturile „Literatură și societate”, o sinteză incitantă. Să cităm un fragment din concluzia autorului: „Paradoxul operei cu adevărat reprezentative: ea își realizează natura idealistă, se edifică la distanță critică de faptul imediat, informează societatea informându-se pe sine (adică legătura dintre cei doi termeni, esențială, nu induce efecte mecanice de copiere sau de acțiune determinantă). Ea figurează, transformându-le și transpunându-le, arhitectura și dezechilibrele sociale și aduce o revelație indispensabilă oricărei vieți culturale”.

De remarcat tripla natură sau tripla funcție a operei literare: edificarea ei în raport cu societatea; informarea societății și propria informare; provocarea unei revelații. Dacă primii doi termeni ai acestei definiții pot fi explicați – în planul metodei, al studiului – prin noțiunile de „cîmp literar” și „sistem literar” (și să reținem că acest nivel – secund – privește problemele legate de „forme”), atunci rămîne de analizat al treilea element al definiției, al treilea nivel de studii: cel numit aici în mod edificator, al „revelației”.

Astfel, ne reamintim că punctul de plecare sociologic al unui António Cândido nu excludea ceea ce autorul numea „sistem simbolic”, definibil și ca nivel al imaginarului, păstrînd relații strînse cu formele literare (cf. materie și formă, capitolul 7). Putem numi „mediere simbolică” funcția literaturii în comparație cu aceea a mitului (cf. concluzia de la capitolul 6). De asemenea, ne putem aminti că nu există decît imaginar social (cf. capitolul 4). Așadar, prin mediere simbolică, imaginarul literaturii (și, în general, al oricărei arte) intervine, influențează socialul și culturalul. Iar dacă Roland Barthes îl invoca pe Pierre Francastel în vederea unei noi istorii literare, să-l cităm pe istoricul de artă José-Augusto França, din prefața la *Le Romantisme au Portugal* (Klincksieck, 1975), unde îl invocă tocmai pe Pierre Francastel pentru a înainta următoarele considerații: „O societate nu-și produce obiectele de cultură (ideologie, arte, tehnică) așa cum un măr face mere: ea le creează, bineînțeles, dar ea este în același timp creată, modelată, definită de ele [...]. Un fapt cultural reflectă valori sociale și, totodată, propune valori societății”.

A propune, a revela: cuvintele conturează un spațiu imaginar și definesc o posibilă funcție a literaturii. Și, din nou, regăsim același model cu trei niveluri, trei tipuri, pîrînd a fi constituenți pentru orice studiu literar (de literatură generală și comparată): cîmpul literar, sistemul literar și spațiul imaginar. Niveluri necesare, dar nu și suficiente.

Emițător, receptor, mesaj, model

Cunoaștem cu toții schema clasică a oricărui proces de comunicare, schemă care pleacă de la trei date: emițător, receptor, mesaj. Evident, ea nu poate conveni comunicării literare. Toate ideile expuse începînd cu precedentul capitol tind să arate cum comunicarea literară nu se construiește decît printr-o osmoză între materie și o formă: noțiunea de „model” pare și acum cea mai neutră, mai util polivalentă în conturarea fenomenului de comunicare literară. Acesta necesită o schemă cu patru componente: emițător, receptor, mesaj, model, deoarece specificul mesajului literar – în cea mai elementară accepțiune – este de a fi conceput – nu îndrăznim să spunem finalizat – în funcție de o formă dată, imprimată unei materii.

Într-o primă aproximație, putem admite că dialogul dintre materie și formă se prezintă ca și acela dintre mesaj și model, similaritate suficientă pentru a circumscrie o reflecție literară. Rezultă însă o excludere a celor trei niveluri propuse, prezentate, la rîndul lor, ca elemente constitutive ale fenomenului literar. Din cele două direcții ale analizei, obținem un tabel cu intrare dublă: una vizează cele trei niveluri ale oricărei abordări literare, cealaltă, cele patru date minimale ale oricărei comunicări literare. Așadar, se impune în prezent identificarea a ceea ce reprezintă atît posibilități de studiu, cît și dimensiuni ale faptului literar.

Probleme și principii de studiu

- *Emițătorul (E)*. Nivelul 1 (cîmp literar) (E1): identificăm noțiunea de scriitor (cf. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1984), autor, om social acționînd în cîmpul literar (Zola din *J'accuse*, mai mult decît romancierul), biografia intelectuală fiind modul de acces la acest tip de chestionar; există însă și lucrările de istorie culturală, care vizează alte aspecte ale acestui „compartiment”: comitet de redacție al unei reviste, membrii unui grup, ai unei școli în raporturile lor cu instituția literară.

Nivelul 2 (sistem literar) (E2): autorul se transformă în emițător, locutor, povestitor; chiar dacă Flaubert a strigat: *Madame Bovary c'est moi*, știm să operăm distincția între autorul real și naratorul textual. Căi de acces: orice tip de analiză textuală, îndeosebi naratologia.

Nivelul 3 (imaginar) (E3): să ne reamintim de „eul profund” din Proust, care se opune – *Contre Sainte-Beuve*! – utilizării, prin criticarea omului-autor, a biografiei ca principiu explicativ. La fel, mărturisirea lui Montaigne: „*Eseurile* m-au creat la fel de mult pe cît am creat eu *Eseurile*”. De asemenea,

vom putea utiliza noțiunea stimulativă de „eu mitic” a muzicologului Boris de Schloezer, pentru a înțelege nu pe muzicianul J.S. Bach, ci muzica lui (*Introduction à J.-S. Bach*, Gallimard, 1947). Căi de acces și tip de studiu : psihanalizele literare.

- *Receptorul (R)*. Nivelul 1 (R1): este vorba despre un cititor explicit, public cititor, lectorat ; vom practica sociologia descriptivă și cantitativă pentru înțelegerea fenomenelor de lectură publică (gust, frecvență, practici diverse, abonamente...), sociologia literară a lui R. Escarpit, de exemplu (*cf. La littérature et le social*, Flammarion, 1970).

Nivelul 2 (R2) : putem vorbi despre cititor implicit (W. Iser), destinat sau narator. Același mod de lucru ca și pentru E2, de care se leagă.

Nivelul 3 (R3) : intervine o imagine a cititorului, a unui cititor virtual, pentru care a fost concepută materia unui anumit text : literatura curtenască și deci un „imaginar curtenesc” pe care nu-l vom putea confunda cu cavalerii și domnițele „reale”, prezențe istorice – presupunînd că această istorie este posibilă – după cum nu vom confunda nici ideologia lor de clasă, într-un cîmp literar (R1), și imaginarul lor (R3), după ce au trecut prin calitatea de destinat (R2).

- *Mesajul sau textul (T)*. Nivelul 1 (T1) : vom observa, în mesajul textual, urmele, semnele unei instanțe sociale. Este un aspect din studiul raporturilor complexe între text și societate, inclusiv cultură.

Nivelul 2 (T2) : loc și moment al analizei textuale, adeseori structurale, dar și semiotice, sau de integrare a studiului în schema actanțială. T2 este, de fapt, unul dintre spațiile cele mai „frecvente” în activitatea critică literară. Alianța T1-T2 reprezintă întreprinderea sociologică a lui Lucien Goldmann, autor care stabilea principiul unei omologii între structurile sociale (T1) și structurile textuale (T2).

Nivelul 3 (T3) : Loc de studiu al temelor, al tematicii. Evident, T3 nu poate fi studiat fără o viziune clară asupra lui T2 ; reamintim că orice temă este un element structurant al textului.

- *Modelul (M)*. Nivelul 1 (M1) : vom discuta, după cum s-a văzut deja (capitolul 7), despre norme sociale ce modelează textul, ansamblul acestor norme putînd fi numit „ideologie”.

Nivelul 2 (M2) : vom recunoaște, fără îndoială, „genul” sau, mai pe larg, forma care, de asemenea, are o parte legată de T2.

Nivelul 3 (M3) : sau model simbolic pentru care, în cazul imagologiei (*cf. capitolul 4*), există un conținut posibil (cele trei atitudini numite fundamentale, care guvernează scriitura alterității). Acceptînd că nu există

figură fără materie, putem spune că M3 se confundă cu retorica și figurile de modulare a textului. Ne vom raporta la începutul acestui capitol pentru a-l cita pe Roland Barthes care urmărea să reabiliteze retorica antică, văzută ca „formă a lumii”. Într-un articol publicat în *Communications*, nr. 16, autorul făcea din „vechea” retorică o „ideologie a formei”, o „sociologică” (*sic*) în numele căreia devenea posibilă „definirea unei alte istorii, a unei alte socialități, fără a le anula pe cele recunoscute la alte niveluri”.

Tabloul astfel stabilit permite trasarea câtorva parcursuri transversale deja schițate, câteva principii de lecturi. S-a văzut că (T1-T2) reprezintă abordarea lui L. Goldmann. Putem spune că o lectură psihianalitică presupune parcursul E3 spre E1 (biografia necesară ca dovadă), dar și, în cazul psihocriticii lui Charles Mauron, luarea în considerație a raporturilor (E3-T3), legătura dintre eul profund și tematica recurentă, deci obsedantă. În concluzie, abordarea comparatistă și, mai larg, literară se condamnă singură atunci când practică abordări parțiale, privilegiind un nivel, *a fortiori* un „compartiment” al tabelului.

În fine, să precizăm că ceea ce am numit atît de des al treilea nivel (noțiune preluată de la istorici) este definit aici în natura și funcția sa. Imaginarul social (nivelul 3), despre care am discutat, întreține relații complexe cu nivelul 1, ceea ce, de altfel, face inutilă orice reprezentare plană: ar trebui desenat un tabel circular: ansamblul E3-R3-T3-M3 se articulează cu E1-R1-T1-M1 uneori, într-un mod conflictual (E3 vs E1 și, mai mult chiar, R1, T1 sau M1, de exemplu, adică „eul profund” în conflict cu instanțele și normele sociale). Articularea nivelurilor 3 și 1, apoi înfășurarea lor, constituie ceea ce am numit „medierea simbolică” a literaturii, în special prin T3 (tematica), care oferă societății un imaginar (structurat de T2) și, de asemenea, modele ce vor redesena, configura imaginarul nostru: care ar fi cunoașterea noastră directă, sensibilă asupra secolului al XIX-lea, fără Balzac, Beethoven, Delacroix? Iată funcția mediatoare a literaturii și artei în general (*cf.* concluzia capitolului 6) sau funcția institutivă a literaturii (sau artei), care instituie, instaurează, prin texte, o nouă ordine a lucrurilor.

Rămîne de analizat un al treilea și ultim aspect a ceea ce s-ar putea defini ca o teorie a literaturii întreprinsă dintr-un punct de vedere comparatist. După abordarea formelor (*cf.* capitolului 7) și aceea – istorică și teoretică – a sistemului literar, trebuie discutate relațiile pe care sistemul literar le dezvoltă cu alte sisteme, în primul rînd sistemele artistice.

Capitolul 9

LITERATURĂ ȘI ARTE

Tărîmul straniu, fascinant pe care comparatistul îl descoperă la sfîrșitul parcursului propus îi poate rezerva cîteva surprize, dar și multe decepții. Constatarea lui Baudelaire (*Salon de 1846*, IV) are valoare de avertisment liminar: „Această necesitate de a găsi cu orice preț simetrie și analogii în diferite arte duce adeseori la ciudate confuzii”. Prudența, modestia trebuie să fie prezente în studiul raporturilor dintre literatură și arte.

Obiect și limite ale unei cercetări

Nu este nici posibil, nici rezonabil să reluăm programul de pionierat al lui Oskar Walzel, care preconiza studiul luminării reciproce a artelor (titlul operei sale publicate la Berlin, în 1917, *Wechselseitige Erhellung der Künste*). Ipoteza era totuși seducătoare: operele de artă (pictură, muzică) și operele literare contemporane, apărute în cadrul unui același „spirit de epocă” trebuie să aibă la bază un principiu formal comun. Din păcate, în această perspectivă, „spirit” și „forme” ne conduc înspre un idealism inacceptabil ori spre generalități plictisitoare sau... diletante.

Istoria literară și istoria artei

O adevărată istorie a literaturii nu poate ignora, totuși, alte istorii paralele: ea este inseparabilă de o istorie globală, în care creația artistică trebuie să-și afle locul! Dar cum să nu adaugi istoria religiilor, a sistemelor de gândire, a moravurilor și practicilor culturale? Acesta era programul, optimist, propus în 1961 de comparatistul american H.-H.-H. Remak într-un articol (N.-P. Stallknecht și H. Frenz, *Comparative Literature: method and perspective*, Southern Illinois Univ. Press, 1961) axat pe studiul relațiilor dintre literatură și celelalte zone ale cunoașterii și credinței, cum ar fi artele (pictura, sculptura, arhitectura, muzica), filosofia, istoria, științele sociale, religiile etc. În pofida avertismentului dat de

René Wellek (*Theory of literature*, XI), care considera că diferitele arte au, fiecare, „propria evoluție” cu un „ritm diferit” și, îndeosebi, „o structură internă diferită”, André-Michel Rousseau („Arts et littératures : un «état présent» et quelques réflexions”, *Synthesis*, 1977) părea să accepte provocarea :

„În loc să ne limităm la ideea tradițională a unei multiplicități de sisteme autonome de creație și comunicare, senzoriale și lingvistice, cvasi-închise asupra lor însele și fără a comunica decât marginal între ele, preferăm să postulăm un univers global de semne, făcînd apel la senzație și semnificație, manifestat prin diverse medii care se suprapun parțial prin formă, conținut și intenții”.

Așadar, o ipoteză, care îl obligă pe comparatist să se transforme în semiotician.

Un nou cîmp pentru comparație

Pentru perspectiva cercetării semiotice, ne putem raporta la lucrările lui Louis Marin (*Études sémiologiques*, Klincksieck, 1972 și [culegere postumă] *De la représentation*, Gallimard, 1994), la analizele de tablouri efectuate de autor. De exemplu, studiul lecturii Bibliei de către Poussin pentru compoziția „Israeliiți adunînd mana în deșert” : „trecerea de la un sistem de reprezentare narativo-verbal” la un „sistem de reprezentare narativo-pictural” folosește îndeosebi planuri, goluri și grupuri de figuri. De notat, și aici, utilizarea cuvîntului „trecere”, care definește și cercetarea „comparatistă” (cf. capitolului 1).

• *Pentru o intersemiotică.* Pentru a duce la bun sfîrșit o analiză de această natură, deopotrivă „comparatistă” și transdisciplinară, nu este suficient să fii semiotician, cum însă trebuie să fie comparatistul atunci cînd încearcă să descrie relațiile dintre diverse texte unite prin noțiunea de gen și să demarcheze ceea ce ar reprezenta o anumită literaritate generică (sau, mai precis, intra- sau intergenerică), jonglînd cu sincronia, diacronia și mizînd pe posibilitățile de continuitate (serie omogenă) sau pe caracterul superpozabil al textelor (cuvînt binecunoscut din practicile comparatiste). În cazul de față (relațiile dintre literatură și arte), el trebuie să inventeze un fel de intersemiotică, aptă să descrie două sisteme diferite (sistemul literar, așa cum este orice text, și sistemul iconic ori muzical sau, mai mult, spațiul textual și spațiul arhitectural).

Această viitoare intersemiotică ar urma să fie, într-o primă etapă, contrastivă, atentă la diferențele dintre sisteme, și globalizantă, pentru a duce la un discurs minimal comun celor două sisteme studiate. Se va fi notat : această nouă literatură generală și comparată preia de fapt cele două mișcări constitutive ale literaturii vechi, așa cum a fost ea prezentată în primul capitol, bazată pe „inter” și „supra” sau, aici, „trans”. Într-adevăr, intersemiotica se schimbă în „transsemiotică”, metodă de stabilit pentru analiza elementelor pe care diverse

arte le-ar putea avea în comun: un text muzical (versuri și muzică), un stil cinematografic (scriitura camerei de luat vederi în comparație cu stiloul scriitorului sau calculatorul său). Dar, în definitiv, a presupune că o bună parte a unui asemenea program, comparat și general, bazat pe literatură și arte, poate fi realizat, ar însemna a pune sub semnul întrebării originalitatea – la un anumit nivel ireductibil – a unui text, a unui film, a unui tablou sau a unui fragment muzical.

• *Interrelațional și diferențial*. Comparatistul are în vedere studierea „raporturilor” dintre literaturi. Și aici, se discută despre „raporturi”, chiar despre „aproprieri” posibile. Comparatistul poate fi sedus de „paralele”, ca Mario Praz, cu *Mnemosyne* (1970), al cărei subtitlu este tocmai „Paralelă între literatură și artele plastice”. Se înțelege că el trebuie să evite juxtapunerile și să nu inițieze false confruntări, cum a făcut Louis Hautecoeur într-o sinteză cu titlu, de altfel, promițator: *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle* (A. Colin, 1942, reed. 1963). Comparatistul trebuie să studieze nu numai „contacte” sau „întâlniri” între literatură și arte (practică frecventă), ci și „schimburi” propriu-zise, corelații, „interrelații”, și „interacțiuni”. El trebuie să ajungă la ceea ce muzicologul Jean-Louis Cupers numește „studii interțiale”. De asemenea, se poate dedica înțelegerii unor „transferuri”, cum ar fi „trecerea” de la noțiunea de „baroc”, categorie artistică, la domeniul literar sau la anumiți „echivalenți”, întâlnind astfel probleme apropiate de cele legate de traducere.

Dar, dacă este importantă punerea pe picior de egalitate a celor două sisteme studiate, atunci nu mai puțin important este faptul că limbajul verbal „semnifică”, spre deosebire de celelalte limbaje, îndeosebi, de cel muzical (putem admite că o culoare „exprimă” ceva, mai ales din perspectiva unui critic de artă sau a unui critic literar) și că, spre deosebire de muzică sau pictură, care aparțin muzicianului, respectiv pictorului, limbajul nu aparține exclusiv scriitorului. Prin urmare, analiza semiotică sau estetică practică cu greu poate să fie una „nediferențiată”. Analiza trebuie să pună în evidență și să pătrundă diferențele (altă problemă întâlnită chiar de la primul capitol), de această dată însă, nu ca urmare a ceea ce ar putea părea o părere preconcepută metodologic, ci din prudență strategică, din grija de a aborda fiecare „sistem” în specificitatea lui.

Totuși, „raporturile” dintre două sisteme pot prilejui studii interesante, asemănătoare, la început, cu o literatură comparată secundă, care preia realitățile binare, aplicate domeniilor artistice, descoperind „interacțiunile” sau „interrelațiile” dintre cuvinte și imagini, cuvinte și sunete. Perspectiva comparatistă (și de literatură generală, prin necesarul aport teoretic) poate susține studii de autentic pionierat: Jeanne-Marie Clerc, pentru raporturile dintre literatură și

cinematografie, sau Francis Claudon, pentru cele dintre literatură și muzică (*La Musique des Romantiques*, PUF, 1992). De asemenea, ne putem întreba dacă, fără a ceda extrapolărilor excesive sau demonului analogiei, comparatistul nu va găsi, în aceste interogații despre arte, elemente de răspuns pentru aspectul central al oricărui studiu literar: creația, artistică sau verbală. De aici, ideea de a confrunța aceste elemente cu datele cunoscute despre creația verbală: astfel, o estetică generală și comparată ar putea avea șanse de existență.

Literatura comparată și artele

Numeroase studii ce abordează raporturile dintre literatură și arte par să fie o extensie sau o aplicare a programului comparatist, așa cum a fost el prezentat aici. Este vorba, credem, nu atât despre abordarea problemei specifice ridicate de noile raporturi, cât, folosind o nouă materie, despre reluarea aspectelor ce compun programul de studii comparatiste: intermediari, călătorii, imagini, timpuri, teme și mituri.

Întîlniri și schimburi

În studiul său monumental *Rilke et la France*, Charles Dédeyan abordează relațiile dintre Rilke și Rodin. Pentru o vreme, poetul a fost secretarul sculptorului. „Întîlnirea”, „relațiile” dintre cei doi, scrisorile lui Rilke către Rodin stabilesc termenii unei prietenii literare și artistice.

Întîlnirea poate să nu fie fizică, ea semănînd mult cu o „influență” ce nu-și precizează numele: admirația lui Thomas Mann pentru Wagner. Vom studia scrierile, conferințele dedicate muzicianului de romancierul-eseist: Wagner devine o temă într-un studiu ce poate merge de la biografia intelectuală la studierea genezei unei opere, la analiza unei idei, ca aceea apărută de Thomas Mann, a admirației creatoare, sau poate trece la un nivel poetic: teme muzicale, amprentă wagneriană în opera lui Thomas Mann.

Un alt exemplu ar putea fi „întîlnirea” dintre Berlioz și Shakespeare, adică voiajul (alt exercițiu comparatist) pe care muzicianul îl face la Stratford on Avon și entuziasmul pe care i-l prilejuiește dramaturgul. Guy de Pourtalès (*Berlioz et l'Europe romantique*) avansează o formulă ce constituie o provocare la adresa comparatistului preocupat să caute influențele sau a celui care visează o nouă estetică a receptării, aici, a primirii creatorului: „El devenea Shakespeare și, devenind Shakespeare, simțea că devine Berlioz”.

După cum există scriitori bilingvi, care participă la două sau mai multe culturi și trezesc interesul comparatistului prin faptul că sînt agenți ai

cosmopolitismului sau intermediari (cf. capitoului 2), la fel există și „artiști dubli”, adeseori numiți în critică prin termeni germani (*Künstlerische Doppelbegabungen*) ce merită atenția comparatistului sau a altor cercetători. Roman Jakobson, în *Questions de poétique* (Seuil, 1977), abordează cazul unor scriitori-pictori sau al unor poeți-pictori ca William Blake ori Paul Klee. Se știe că există și alții, de exemplu E.T.A. Hoffmann (scriitor, muzician, desenator, cf. A. Montandon ed., *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Berna, Peter Lang, 1987), Eugène Fromentin (pictor și critic de artă), Odilon Redon (cf. Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Minuit, 1989), Dante-Gabriel Rossetti, pictor și poet, ca și Henri Michaux.

În numele unui studiu despre călători sau despre literatura de călătorie, comparatistul poate privilegia o experiență, o relație particulară a călătorului cu pictura sau muzica: Stendhal vorbind despre muzica italiană sau Maurice Barrès „descoperindu-l” la Toledo pe El Greco. Barrès s-a folosit din plin de primul studiu de ansamblu despre El Greco, datorat istoricului de artă Cossio (1908) și apărut chiar în perioada când spaniolii redescopereau un pictor uitat de secole. Atunci când evocarea pînzelor contemplate de scriitorul-călător Barrès urmează ordinea capitolelor lui Cossio (fapt demonstrat de Daniel Ternois, *Actes de la SFLC*, Toulouse, 1961), autorul comentînd uneori doar ceea ce observă în planșele din al doilea volum, punînd accentul mai mult pe dispunere decît pe culori, se poate ajunge la concluzia că este vorba despre un caz relativ simplu de intertextualitate, fără a mai discuta despre sursele de documentare. Iar cînd pictorul din Toledo servește la elaborarea unui mit personal, El Greco devenind astfel „secretul” lui Maurice Barrès, ne aflăm încă în domeniul literaturii și nu abordăm studiul relațiilor dintre scris și pictură, chiar dacă portretul pe care Barrès i-l face pictorului – „acest artist nervos și de o eleganță ușor levantină” – trimite, ca o suprainpresie, la portretul în picioare al lui Barrès în fața Toledo-ului pictat de Zuloaga. Totul, ca și cum Barrès ar fi găsit în prelungirea personajelor lui El Greco – evocată în *Gréco ou le secret de Tolède*, ca și în *Caietele sale* („evitarea formelor rotunjite”, caracterul „mereu neted”, moartea care „stafidește chipul”) – un antidot pentru ceea ce el numește o „epocă de degradare morală”.

Artiști și artă: tipuri și mituri literare

Studiul tipurilor literare se poate extinde prin „anexarea” artiștilor și favorizarea unui subgen romanesc, frecvent în Germania, „romanul artistului” (*Künstler-romane*) (cf. *Doctor Faustus* de Th. Mann, dar și *L'Œuvre* de Zola sau *Jean-Christophe* de Romain Rolland). Nu lipsit de interes este faptul că în *Comedia umană* există aproximativ douăzeci de artiști plastici, că pictura ocupă

un loc important (deci o funcție tematică) în *Un chef-d'œuvre inconnu*, iar *La Peau de chagrin* participă într-o oarecare măsură la mitul lui Rafael, difuz în epoca romantică.

Miturile literare se pot îmbogăți cu studii (paralele?) privind utilizarea miturilor în pictură, sculptură, chiar muzică. Acesta este subiectul remarcabilei sinteze a lui Jean Seznec (*La Survivance des dieux antiques*, 1980, reed. Flammarion, 1993), care urmărește rolul tradiției mitologice în Umanism și arta Renașterii. Însă Elstir sau Vinteuil, din *În căutarea timpului pierdut*, depășesc de departe problema tipului sau a mitului, la fel ca și inscripția lui Vermeer: sint variațiuni pe tema creației devenite materie poetică.

Estetica receptării: de la artă la literatură

Anumite studii de istoria artei pot servi – și nu doar prin comparație – gândirii metodologice în literatura comparată. Spre exemplu, problema receptării se pune atît în artă, cît și în literatură.

• *Pe marginea Furtunii lui Giorgione*. Salvatore Settis, în *L'Invention d'un tableau* (Minuit, 1987), se concentrează asupra unui tablou care a suscitat surprinzător de multe interpretări, și al cărui titlu a variat în funcție de epoci: *Furtuna* lui Giorgione. Cu acest exemplu paradigmatic, autorul caută să redefinească ceea ce ar trebui să constituie condițiile adevăratei interpretări a unei opere de artă. Așadar, diferite discursuri critice asupra tabloului vor permite un tip de studiu comparat, urmărindu-se stabilirea unei hermeneutici artistice. Două etape sînt deosebit de importante:

- 1) Reașezarea operei într-o serie iconografică ce o pune în lumină printr-un joc al suprapunerilor de structuri și de variații tematice („seria”, „suprapunerea” și „variația” justifică paralela făcută între metoda aleasă și o anumită practică comparatistă).
- 2) Reconstituirea raporturilor dintre pictor și comanditarii săi, înțelegerea sensului unei comenzi și, mai ales, a ceea ce putea reprezenta posesiunea unei asemenea opere de artă. De aici, o perspectivă apropiată de estetica receptării.

Analiza depinde de chestiuni de istorie socială, de practici culturale, dar și de un anume structuralism practicat de Lévi-Strauss și Jean Piaget. Acesta din urmă ne reamintește că „în toate domeniile, etapa decisivă este aceea a reînțegrării conținutului în formă”, un alt principiu metodologic util. Suprapunînd pînza „misterioasă” a lui Giorgione pe un singur model anterior (un basorelief al lui Giovanni Antonio Amadeo) care oferă aceleași componente sau elemente

constitutive (așadar, elaborarea unui „model”, cum este acela al lui Don Juan de către Jean Rousset), principiul, dacă nu sensul tabloului lui Giorgione devine explicit: bărbatul și femeia îi întruchipează pe Adam și Eva care ies din Paradis, în momentul acelei *felix culpa*, iar lumina centrală este reprezentarea eufemizată a lui Dumnezeu. Tabloul este deci timpul și spațiul unei transformări a raporturilor dintre creaturi și creator, dar și ale unei promovări a peisajului care dezvăluie o nouă sensibilitate umanistă, evasi-laică, deja sensibilă prin înlocuirea lui Dumnezeu sau a vocii *a longe* cu o lumină. Interpretarea figurii masculine, Adam, din perspectiva filosofiei lui Pico della Mirandola, este o frumoasă lecție de istorie a ideilor, care permite totodată conturarea a ceea ce s-ar putea numi orizontul de așteptare și gustul comanditarului pentru un anume sens ascuns, care urmează a fi decriptat și descoperit între inițiați sau, mai curînd, între amatori.

• *Receptare artistică și receptare literară.* Atunci cînd, în *La Gloire de Van Gogh* (Critique, 1991), Nathalie Heinich studiază mitificarea figurii artistului și propune o „antropologie a admirației”, detaliind trăsăturile ce fac din pictor o figură a artistului „modern”, preaslăvit ca victimă a societății, decalat în raport cu creatorul *en avance*; sau atunci cînd, într-o lucrare mai veche, Ernest Kris și Otto Kurz studiază imaginea artistului (*L'Image de l'artiste*, Rivages, 1987) urmărind *topoi*-i sau secvențele datorită cărora se scriu viețile artiștilor (un anume pasaj din Pliniu cel Bătrîn devenit text fondator al unei scrieri biografice), comparatistului i se oferă elemente în măsură a îmbogăți, completa și nuanța studii privind fenomenele de mitizare și recepție. De comparatist depinde pînă unde și în ce măsură poate utiliza metoda aleasă sau rezultatele obținute.

Fie studiul va consolida traseul necesar pentru o analiză clasică a moștenirii critice (lucrarea lui G.H. Hamilton, *Manet and his Critics*, Yale, 1954, reed. 1969), fie exemplul studiat va relansa benefic gîndirea comparatistului. Referindu-se la tabloul *Înmormîntare la Ornans* (1854) de Courbet, Françoise Gaillard (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov.-dec. 1980) are în vedere un dublu obiectiv comparatist: propunerea unei „anatomii a receptării critice” și o contribuție la studiul noțiunii de realism. Imensa pînză a lui Courbet este într-adevăr contemporană cu apariția și destul de rapida difuzare a termenului „realist”. Tabloul suscită reacții vii, prezentate în detaliu, de exemplu „scandalul” provocat de ciinele alb în vecinătatea unui cimitir și dimensiunile personajelor: absența oricărei evadări alegorice în această pînză gigantică reprezintă noutatea „realistă” care face posibil examenul comparat al unei picturi și al unei strategii cum este descrierea.

• *Receptarea muzicală și receptarea literară.* În „Ascultîndu-l pe Rameau” (*Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993), Claude Lévi-Strauss – despre care se știe

că a acordat muzicii un loc important în opera sa critică – meditează asupra diferențelor de aptitudine și, deci, de gust ce pot exista între un public din secolul al XVIII-lea și un public modern, pornind de la examinarea partiturii operei *Castor și Pollux* și a unei versiuni moderne. Un pasaj, studiat în profunzime, arată că între auditor și compozitor „granița nu era atât de etanșă ca astăzi”. Prin alegerea unor acorduri, cazul de față, competența auditorului (orizontul său de așteptare, referințele sale?) nu era una radical diferită de aceea a muzicianului. Muzica actuală, susține Lévi-Strauss, „mai savantă și complicată”, instalează auditoriul în „rolul pasiv, dar, la urma urmelor, confortabil, de receptor”. Așadar, Lévi-Strauss este de aceeași părere cu Edgar Wind, care, în *Art et anarchie* (Gallimard, 1988), vorbește despre un public „al cărui apetit în continuă creștere nu este egalat decât de atrofierea treptată a organelor receptoare”. Aici, receptarea atinge probleme de istoria culturii (noțiunea de gust) și a mentalităților, sensibilităților. Să ne reamintim că Marcel Proust, în prefața la *Tendres stocks* (1921) de Paul Morand, subliniază rolul „factorului timp” pentru fenomenele de receptare: „cînd Renoir a început să picteze, lucrurile reprezentate nu erau recunoscute”. Și autorul ajunge la concluzia că fiecare nou artist – care creează o nouă lume – va exista pînă la apariția altuia. În convorbirile aceluia mare „intermediar” care a fost Daniel-Henry Kahnweiler (*Mes Galeries et peintres*, „Idées”, Gallimard) se găsesc interesante observații cu privire la receptarea cubismului în raport cu pictura „abstractă” sau cu pictura suprarealistă, puternic criticate.

Istoria artei și istoria ideilor

Referința artistică poate servi, fie în mod teoretic (cercetare), fie în mod pedagogic (curs de inițiere), pentru completarea unei istorii a ideilor și a formelor, istorie de care a fost atașată și literatura comparată. Putem începe această „familiarizare” cu ceea ce Julius von Schlosser a numit *Kunstliteratur* (*Literatura artistică*, lucrare apărută la Viena în 1924). De la *Ut pictura poesis* al lui Horațiu pînă la *Spiritualul în artă și în pictură* de Kandisky (*terminus a quo arbitrar*), drumul este foarte lung, însă traiectul poate fi instructiv atât pentru înțelegerea modului în care s-a elaborat, în faze succesive, o gândire estetică, cît și pentru a întrezări aplicații posibile în anumite epoci literare. Traseul însumează repere atent studiate de comparatiști: *Reflecțiile critice asupra poeziei și picturii* (1719) ale abatelui Du Bos pot figura ca un prim eseu de literatură generală și comparată pe care Basil Munteanu l-a scos din uitare. Putem continua cu faimosul *Laokoon* (1766) de Lessing, consacrat funcțiilor picturii (artă a spațiului) și poeziei (artă temporală). Secolul al XVIII-lea inspiră

reflecții teoretice și studii de literatură generală (*La musique des Lumières*, PUF, 1985 de Béatrice Didier sau *Les Philosophies de la musique (1752-1780)*, Klincksieck, 1990, de Belinda Vannone).

O dată cu secolul al XIX-lea apar marile sisteme filosofice (*Estetica* lui Hegel sau legea triplă a mediului, rasei și momentului formulată de Hippolyte Taine, în *Philosophie de l'art*, 1881). De asemenea, este secolul în care se constituie ca gen critica de artă (Baudelaire, Fromentin, Théophile Gautier, Walter Pater, Eugenio d'Ors). Atunci când se pune problema găsirii unui statut pentru această literatură extrem de eterogenă, reflecțiile sintetice ale lui Jean-Paul Bouillon (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov.-dec. 1980) confirmă în parte ipotezele polisistemului.

Referința artistică aplicată istoriei ideilor permite, de asemenea, studiul aplicării unor noțiuni de istoria artei și literaturii. Cazul cel mai evident – și unul dintre cele mai problematice – rămâne teoria barocului (și cele cinci categorii de definiție) propusă de Heinrich Wölfflin în *Renaștere și Baroc* (1888) și *Concepte fundamentale de istoria artei* (1915) sau noțiunea de *Einfühlung*, pe care preferăm să o traducem prin „simpatie creatoare”, mai frecvent „participare activă” a spectatorului, receptorului, sau preferință subiectivă, unul dintre fundamentele gândirii lui Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908). Sau, de asemenea, metoda celor trei niveluri de interpretare utilizată de Erwin Panofsky (*Eseuri de iconologie*, 1939).

Tematică artistică și tematică literară

Ar fi surprinzător ca plasticitatea uneori periculoasă a cuvîntului „temă” și marea varietate îngăduită de tematologie să nu întilnească referința artistică. Și aici pot acționa cele trei „legi” descoperite de Pierre Brunel, îndeosebi prima și a treia – și este semnificativ faptul că am putea sări, deocamdată, peste cea de-a doua (flexibilitatea), care, după cum ne amintim, corespundea nivelului structural al studiului comparatist.

• *Tematizarea muzicii*. Emergență, iradiere : într-adevăr, aceștia sînt termenii în funcție de care se stabilește prioritar tematizarea referinței artistice în literatură, schițată deja mai sus, în favoarea timpurilor și miturilor artistice. Tematizarea (cf. capitolului 5) este un alt nume dat binecunoscutului procedeu retoric de amplificare : în ce măsură referința artistică, o dată reperată, servește „producerii” textului ? În ceea ce privește confruntarea unei structuri muzicale cu o structură textuală (presupusă că ar fi ușor de întreprins), ea reprezintă un alt tip de studiu, infinit mai complex.

Luînd ca exemplu muzica din romanul lui Th. Mann, *Muntele vrăjit*, Claudio Guillén amintește – în manualul său – că protagonistul Hans Castorp ascultă o

serie de discuri (Verdi, Debussy, Bizet, Gounod), aceste muzici fiind însă mai curînd „literare” (operă, o piesă ca *După-amiaza unui faun*), retrasînd etapele educației lui Castorp: nu există epifanie muzicală sau „iradiere formală”. Expresia este deosebit de sugestivă, deoarece dovedește că referința muzicală, ușor de reperat (emergență), se înscrie în text (prima formă de flexibilitate), dar fără să imprime vreo „formă” muzicală în structura romanului (nici o iradiere). Și atunci, ar fi corect să precizăm că, poate, permanenta meditație asupra timpului exprimă, muzical, o anumită concepție despre ritmul românesc. În acest caz, ar trebui să observăm modul în care tematizarea timpului își asumă – și pînă în ce punct – tematizarea (în minor, dacă s-ar putea spune așa) a muzicii.

- *Tematizarea picturii*. Sub forma unor dialoguri între trei personaje pe nume Scriptor, Pictor și Viator, Michel Butor reflectează – în *Vanité* (Balland, 1980) – la moarte și, deci, la creația literară. Or, această meditație pare provocată de două referințe picturale de influență și funcție inegale: pe de o parte, un peisaj-cadru ce trimite la un spațiu mediteraneeen, dar și la un tablou oarecare de Claude Lorrain; pe de altă parte, genul pictural, tipic secolului al XVII-lea occidental (îndeosebi Franța și Olanda), numit „vanitate”, care asociază în mod constant cîteva elemente ce amintesc de trecerea timpului (clepsidra, capul de mort și oglinda). În acest text, tematizarea iradiantă a unei opere de artă generice (nu este citat nici un nume, nici chiar al lui Philippe de Champaigne) este cea care slujește unei meditații pe trei voci.

Acest gen de „raporturi” se realizează în beneficiul maxim al textului. Și este de înțeles felul în care Jeanne-Marie Clerc va insista, în lucrările sale despre literatură și cinema, pe acest picior de egalitate între text și imagine care trebuie respectat, fără de care numeroase studii aparent comparative, indiferent de gradul lor de înțeles, ar umple capitolul referitor la teme. Dar, de asemenea, trebuie recunoscut faptul că, în unele cazuri, distanța dintre text și forma artistică este de așa natură încît, în pofida unor raporturi textuale evidente (emergență, iradiere), comparatistul ar trebui să adopte principiul înțelept după care se compară ceea ce poate fi comparat. Tema sculpturii este cvasi-obsedantă în opera Margheritei Yourcenar, dar nu poate duce la un studiu comparat oarecare: în cel mai fericit caz, tema va servi la explicarea concepției autoarei despre dublul personaj românesc sau la precizarea unui complex al lui Pygmalion, care pare interesant de observat.

- *Temă sau model muzical*? Muzica, în amplul roman semnat de Romain Rolland, *Jean-Christophe*, pare să propună o redare în cuvinte a ideii de muzică, mai curînd proză imitativă, decît un schimb de forme. În acest gen de text, unde muzica este tematică, pare, totuși, tentant de citit un tip de model muzical, prin

recurența (și infinita varietate) a trei componente: *ritmul*, care pornește de la frază pentru a cuprinde pasajul, secvența, capitolul, pretinzând chiar afectarea compoziției în ansamblul său (poem, roman); *sunetul* (care poate merge de la aliteratie la meditația asupra scriiturii unei voci și a potențialităților sale; exemplar, aici, este Paul Valéry, iar ideea sau tentația revin în scrierile a numeroși romancieri: „protestatarul” lui Flaubert, vocea care îi servește lui Yourcenar pentru a-și însufleși statuia, polifonia și arta dialogului puse în lumină de Bahtin); în fine, *tăcerea*, care va fi cel mai des obținută, exprimată printr-o anumită cadență (intoarcere la ritm), prin utilizarea spațiului textual, chiar dacă „albul” nu poate fi asimilat cu tăcerea, sau prin procedee ca elipsa.

• *Teme interdisciplinare.* Există și anumite teme prin natura lor interdisciplinare, din punctul de vedere care ne preocupă, și care ar putea face obiectul unor cercetări specific comparatiste: grădinile (temă preferată în Secolul Luminilor), ruinele (care merită o abordare diacronică), noțiunea de „pitoresc”, a cărei utilizare în literatură se răspîndește în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, sau chiar peisajul. După cum menționa Roland Barthes, peisajul este „semnul cultural al Naturii” și devine deci temă literară (sentimentul naturii), intertextualitate particulară (cu posibila utilizare de referințe picturale), spațiu de condensare a unor procedee contaminate de compoziția picturală și mărturia unui moment al istoriei sensibilităților (cf. Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Nizet, 1980 și Christiane Jordis, *Le Paysage et l'amour dans le roman anglais*, Le Seuil, 1994).

Confruntări și transpuneri

Ajungem în prezent la schimburile efective între forme literare și neliterare (vizuale sau sonore) (cf. A. Mansau și G. Ponnau ed., *Transpositions*, SFLGC, Toulouse le Mirail, 1986), moment de interdisciplinaritate ce subliniază o practică literară frecventă, care utilizează cantități de noțiuni ce trimit fie la pictură (cadru, scenă, prim-plan), fie la muzică (notă, contrapunct, polifonie, crescendo, modulație), fie la ambele (compoziție, contrast sau repetiție).

De la politica comparată la intersemiotică

Într-o lucrare recentă, primul eseu de poetică comparată, *Musique et littérature* (PUF, 1994), Jean-Louis Backès atrage pe bună dreptate atenția asupra inevitabilei „metaforizări” antrenate de „folosirea unui termen împrumutat din vocabularul tehnic al muzicii”. Este clar că, din cauză că un text literar nu reprezintă o suită de portative muzicale, contrapunctul literar (faimoasa scenă a

expoziției agricole din *Madame Bovary*) nu poate fi acceptat decât prin analogie sau comparații aproximative. Nu fără motiv, cunoscutul citat din Gide referitor la *Falsificatorii de bani* („Ceea ce aş vrea să fac, înțelegeți, este un fel de *Artă a fugii*. Și nu văd de ce ar fi imposibil în literatură ceea ce a fost posibil în muzică.”) s-a comentat în acești termeni: „Ceea ce personajul are în vedere nu este extraordinar de clar”.

În esență, cartea oferă o „scurtă istorie a formelor”, din Antichitate până aproape de zilele noastre, o analiză fină, spirituală, stimulativă a numeroase cazuri în care „muzica și literatura colaborează”, îndeosebi atunci când „cuvîntul și cîntecul sînt apropiate”, ca în numeroase forme poetice, mai ales cele vechi. J.-L. Backès propune, cu aceste parcursuri diacronice, o poetică eliberată de orice gîndire normativă și, mai mult chiar, de supoziții metodologice, marcat istorică, deoarece o poetică „anistorică” i se pare un „non-sens”: „Poetica poate fi definită, într-o manieră foarte simplă, drept prezentarea și analiza critică a termenilor utilizați în studiile literare, și chiar muzicale. Perspectiva rămîne cea evocată [...]: precizarea, rectificarea cunoștințelor despre realitatea fenomenelor literare și muzicale”.

Comparatistul ajunge astfel să studieze modul în care literatura transpune în cuvinte ceea ce nu mai constituie un material, o temă, ci un mod de expresie auditivă (sau vizuală), o experiență a unei realități sonore (în cazul muzicii). Însă, la acest nivel, a vorbi despre un peisaj realist sau impresionist în Balzac sau Flaubert ori a evoca muzicalitatea artei narative la Proust sau Huxley nu depinde de abordarea comparatistă, nici de cercetare, nici de critică: sînt împrumuturi de la un sistem la altul. Trebuie studiate transpunerile, în sensul dat de Roman Jakobson acestui cuvînt în *Essais de linguistique générale* (1963, reed. Le Seuil, Points), și nu numai referitor la traducere. Pasajul esențial este reluat de J.-L. Backès: „Este posibilă doar transpunerea creatoare: transpunerea în interiorul unei limbi – dintr-o formă poetică în alta –, transpunere dintr-o limbă în alta sau, în cele din urmă, transpunere intersemiotică dintr-un sistem de semne în altul, de exemplu, din arta limbajului în muzică, dans, cinema sau pictură”.

Literatură și cinema

În cinematografie, literatura generală și comparată a obținut pînă în prezent cele mai substanțiale rezultate. Fără îndoială, cea de-a șaptea artă s-a integrat de mulți ani în cursurile universitare, iar lucrările lui Jeanne-Marie Clerc (cf., de exemplu, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993) au permis afirmarea legitimității unor studii care multă vreme doar au sperat să fie acceptate. Mai trebuie amintit, oare, statutul de „divertisment popular” în care a fost menținută

cinematografia (motiv avansat de colega noastră) pentru a explica ostracismul la care au fost supuse aceste studii, în timp ce comparațiile între literatură și pictură sau muzică își ciștigaseră fără prea multe dificultăți dreptul la cetate?

O dată cu cinematografia, literatura comparată găsește, *stricto sensu*, noi și fecunde orizonturi: cum să studiezi „bogăția” unui text continuînd să ignori adaptările cinematografice la care acesta a dat naștere? Adaptarea este într-adevăr una dintre cercetările privilegiate în studiul raporturilor text – imagine: Malraux, Cocteau, Giono sînt nume care ilustrează această practică. Însă, după al doilea război mondial, alte nume, ca Robbe-Grillet, Marguerite Duras sau Alain Resnais (dintre cineasți), duc la descoperirea nu a unei relații de „influență”, ci a unei „osmoze” între roman și cinematografie, de unde genul hibrid al „cine-romanului”, iar publicarea unui scenariu cu titlul: *L'année dernière à Marienbad* (1961) este primul exemplu de colaborare între romanierul Robbe-Grillet și cineastul Alain Resnais.

- *Adaptarea.* Un aspect major vizează, în acest caz, funcționarea imaginarului prin imagini: în raport cu textul original (a cărui confruntare cu versiunea cinematografică va îmbogăți și va reinnoi lectura), suportă oare scrierea constrîngerii impuse de mediumul-cameră? Multiplicarea studiilor asupra adaptărilor și confruntarea diverselor rescrieri face posibilă degajarea unui număr de constante a căror examinare este utilă pentru a vedea în ce măsură ele au fost impuse de tehnică.

După cum sugerează J.-M. Clerc, există un domeniu autonom al tehnicii capabil să genereze scriitura sa particulară și propria tematică. În acest spirit au putut fi studiate *L'Espoir* de Malraux, *Les Dames du Bois de Boulogne*, adaptare de Cocteau după Diderot, sau *Orfeu*, transpus cinematografic de poet după propria piesă. Se poate contura astfel un proces de recreație care furnizează și informații în privința funcționărilor estetice ale imaginarului unui scriitor-artist. La rîndul lui, Giono realizează un film original, *Crésus*, unde reia propriile romane – *Un Roi sans divertissement*, *Le Chant du monde* sau *Le Hussard sur le toi* – pentru a le transforma în scenarii: este o rescriere totală a operei inițiale, ceea ce conduce la texte complet diferite. Cunoașterea lor se dovedește a fi importantă pentru o mai bună evaluare a imaginației creatoare a unui romanier.

- *Adaptarea literară a unor filme (cine-romane).* În *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet juxtapune scenariul supus comisiei financiare, descrierea turnajului, cu detaliile tehnice și îl extrage din film pe masa de montaj: aici se poate studia funcționarea imaginii atunci cînd nu mai există un punct de sosire, ci de plecare. Totodată însă, așa cum sugerează J.-M. Clerc, putem pune

problema lizibilității acestor texte atunci când ele sînt lipsite de imaginile cu care, inițial, au fost solidare. O nouă problemă de estetică comparată : care este semnificația publicațiilor care vin să distrugă noțiunea de gen? *India Song* este calificat de Marguerite Duras drept „gen hibrid” și este publicat deopotrivă ca text, teatru și film.

- *Scrierea unui scenariu original.* Nu există punct de plecare literar : este cazul lui Jean-Paul Sartre, autor de scenarii (*Les Jeux sont faits* și *Freud*, realizate la cererea lui John Huston). Între aceste două „texte” se poate urmări evoluția scriitorului spre ceea ce J.-M. Clerc numește recunoaștere a implicului, a nerostitului, a ambiguității imaginii, fapt care trimite la evoluția scriitorului în raport cu imaginea mentală ; această „cucerire” a ambiguității se regăsește și în studiul consacrat lui Flaubert. Și aici, studiul scenariilor servește studiului literar.

- *Texte consacrate cinematografiei.* O ultimă posibilitate este oferită de textele clasificate ca „noi romane” (*L'Été indien* de Claude Ollier sau *Triptyque* de Claude Simon), în întregime consacrate cinematografiei : exemple de texte saturate de ceea ce Jean Ricardou a numit „mașini de reprezentare vizuală”. Dar, într-o anumită măsură, romanul modern, care apare ca impregnat de imagini, devine semnul unei noi etape în istoria culturii. Apare aici o nouă tematică, în măsură a relua motivele proprii unei anumite „modernități”. Influențează oare această nouă tematică scriitura, prin crearea unor noi moduri de reprezentare a spațiului, a timpului sau printr-un nou mod de concepere a personajului?

- *Imagine și modernitate.* J.-M. Clerc explică fascinația exercitată de imagini prin faptul că ele pot refuza materialul esențial și primar al literaturii : limbajul. În roman, acesta reprezintă instrumentul prin care lumea este așezată într-o formă coerentă. În ficțiune, imaginea are drept consecință „zdruncinarea înrădăcinării referențiale a cuvintelor și opacizarea desfășurării temporal-cauzale a istoriei”. O dată cu imaginea apare o „scriitură tatonantă și polisemică”. Așadar, important pentru comparatist va fi, și aici, să perceapă „diferența” și „alteritatea”, introduse de universul imaginilor moderne în domeniul cultural contemporan. Totodată, J.-M. Clerc formulează întrebări legate de temeiul aplicării în cinematografie a unor concepte aparținînd lingvisticii : nu cumva apare aici riscul de a neutraliza această diferență și (o dată în plus!) de a reduce imaginile la cuvinte?

Din perspectiva utilizării lor critice, între cuvinte și imagini, există într-adevăr o problemă dialogică. Trecem peste lectura cinematografică a unor texte vechi (travelling în *Iliada*; contraplonjeu în *Eneida*...). Și invers, figurile de retorică aplicate filmelor. Terenul pare mai sigur atunci când se are în vedere

studierea referințelor cinematografice sau iconice în texte a căror estetică ține, total sau parțial, mai mult sau mai puțin explicit, de arta și tehnica cinematografice: cel mai cunoscut caz este, evident, acela al lui John Dos Passos, ale cărui romane pot fi studiate plecând de la diverse procedee cinematografice, cum ar fi montajul, planurile succesive etc.

Text și imagine

Data fiind suplețea lui, cuvântul „imagine” autorizează regrouparea unor cercetări variate, ceea ce, pentru profesor sau student implică multiple competențe.

• *Literatură și fotografie*. O dată cu *Literatur und Photographie* (Stuttgart, 1987), Erwin Koppen înobilează niște imagini care au așteptat mult timp recunoașterea în cadrul studiilor literare: fotografia, produs al mecanicii și chimiei, a fost considerată o artă de categoria a doua. Unul dintre primele ecouri ale existenței ei cel puțin literare, dacă nu chiar culturale, este un articol critic și negativist al lui E.A. Poe. Însă, începând cu scrierile lui Robbe-Grillet despre David Hamilton sau cu un text de genul *La Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, epoca noastră a făcut din fotografie o „temă” literară; i-a recunoscut dimensiunea artistică și a considerat-o ca posibilă bază de reflecție asupra creației în lumea modernă (fotografia este legată de efemer, de hazard). Fotografia poate atinge dimensiunile unui mit (mai mult sau mai puțin literar sau literarizat). De exemplu, figurile lui Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, Eugène Atget (despre care Alain Buisine a și publicat un eseu) sau viețile lui Lee Miller, tovarășa lui Man Ray, trecută de curînd la roman (Marc Lambron, *L'Œil du silence*), sau ale lui Bruce Chatwin (*Photographies et carnets de voyage*, Grasset, 1993 sau *Retour en Patagonie*, Éd. de l'Olivier, 1992).

Dintr-un punct de vedere comparatist, îl putem urmări pe Erwin Koppen, care retracează o tematică a fotografiei și a fotografului cu repere foarte interesante (comedia vodevil *Le Photographe*, din 1864, de Meilhac și Halévy, sau *The Little Photographer*, nuvela Daphnéi du Maurier, primele texte pozitive despre fotografie datorate lui Maxime Du Camp, influența fotografiei asupra unor artiști ca Dufy sau asupra unor scriitori ca Zola ori Lewis Carroll, osmoza – poate prima – între text și fotografie din *Bruges la Morte* (1892) de Georges Rodenbach și alte colaborări între texte și imagine, care creează un nou ansamblu optico-verbal, ca în *Nadja* (1928) de André Breton, sau aceea dintre romancierul Erskine Caldwell și soția sa, fotografia Margaret Bourke-White, textele fotografului Brassai despre Henry Miller...

Cooperarea fotografie-text prezintă anumite particularități: fotografia înseamnă, cel puțin la început, ceea ce nu este fictiv. Fotografia înseamnă „ceea ce a fost”, ca să reluăm expresia lui Barthes. De asemenea, coexistența

fotografiei cu un text de ficțiune nu se realizează fără a se crea efecte de artificii sau tensiuni între două expresii opuse, cu condiția ca fotografia să nu se prezinte ca însoțitoare a textului (ceea ce nu face decât să reia problema valorii și a statutului ei). Însă fotografia a influențat scrierea ficțională prin procedee cum ar fi montajul, colajul, instantaneul, așadar tehnici transpuse mai mult sau mai puțin clar în scris, prin scriere. În fine, putem cita trecerea nuvelei lui Cortazar, *Las babas del diablo*, la cinematografie (*Blow up* de Antonioni), unde apar problemele de adaptare și de potențial poetic ale fotografiei sau, mai curînd, al detaliului fotografic.

• *Benzi desenate și cărți ilustrate.* Iată două cazuri de relație text-imagie, texte „hibrid”. Ilustrarea unui text apare ca o lectură, o traducere a textului respectiv, apropiere prin imagie a unor fragmente de sens. Ea trimite, bineînțeles, la personalitatea artistului, dar, în multe cazuri, ea este indisociabilă de publicul căruia i se adresează ediția.

Ilustrația este un dialog între text și imagie, un discurs iconic înscris într-un raport de dependență, dar, uneori, și de relativă autonomie față de text. De cele mai multe ori, ea asigură explicitarea unei istorii care, fără a se baza pe implicit, presupune o relativă nedeterminare, ulterior înlăturată prin activitatea de ilustrare.

Studiul benzii desenate (B.D.) presupune aici analiza vocației narative a imaginii, complementaritatea instituțională text-imagie, de la „crearea” sa de către elvețianul Rodolph Töpfler pînă la invențiile grafice contemporane, care utilizează pagina ca spațiu narativ, și nu doar ilustrativ. Istoria în viniete și apoi (B.D.) apar ca dublă povestire grafică, prin alianța text-imagie și prin preluarea de către imagie a unei alte narativități (de fapt, ea a fost de mult timp secundară). Imaginea, grafismul, așezarea în pagină reprezintă tot atîtea elemente ce vin să modifice sistemul de lectură liniară cu care s-a obișnuit textul. B.D. permite observații utile asupra unor noi modalități de narativitate obținute prin punerea în secvențe a unei istorii și prin grafism, tehnica desenului (culori, jocuri de planuri, cronologia istoriei comparată cu cronologia imaginii instituite de o suită de imagini). În fine, B.D. permite rediscutarea unor probleme legate de imagini, în sens imagologic: utilizarea unor stereotipuri și exploatarea lor comică, parodică, aluzivă, ca în seria *Astérix*.

Aceste dialoguri, osmoze, colaborări între text și imagie nu aparțin exclusiv cinematografiei sau para-literaturii. Un text ca *Les Mots dans la peinture* (Champs-Flammarion, 1967) de Michel Butor este o analiză a raporturilor multiple dintre cuvinte – în existența lor materială, în traiectoria lor – și pictură, cu un caz particular: raporturile dintre titlu (sau absența lui) și opera pictată.

Analiza lui Butor poate fi extinsă, continuată cu înscrierea picturii în text, nu sub forma unor colaje, ci prin intermediul unor epigrafe sau al procedeului numit *myse en abyme*: studiul a fost făcut pentru *El Siglo de las Luces/Secolul Luminilor*, A. Carpentier folosind titlurile gravurilor, ale acvafortelor lui Goya ca epigrafe ironice, și tabloul lui Monsu Desiderio („Explozia din catedrală”, expresie a mișcării înghețate, metaforă a revoluției eșuate), înscris la începutul și la sfârșitul romanului, și care servește drept titlu pentru traducерile anglo-saxone.

Text și muzică

Raporturile text-muzică oferă, la rîndul lor, cazuri de texte „hibride” care pot reține atenția comparatiștilor: libretul de operă, spațiu de schimb între cuvinte și melodie, este, într-adevăr, după cum a arătat în câteva lucrări Pierre Brunel, „domeniul comparatismului” (cf. Isabelle Moindrot, *Le Livret d'opéra*, PUF, 1993 și Ph. Berthier, *Littérature et opéra*, Grenoble, Presses Univ., 1987). Aceeași discuție este valabilă și pentru lied; și vom fi tentați să adăugăm, alături de Yves Chevrel, dansul și baletul. Însă trebuie să recunoaștem, ca și autorul citat, că domeniul „pare dificil de exploatat”. Și constatăm acest fapt ori de cîte ori intervine o confruntare între structuri literare și structuri muzicale. Exemplele date de Jean-Pierre Langre în introducerea sa – altfel utilă – *Musique et Littérature*, Bertrand Lacoste, 1994, sînt puțin convingătoare: concluziile spre care poate duce comparația dintre un dialog (*Avarul*, I și II) și un „dialog” de genul *improvizatiei pe două voci* pentru clavier în do major de Johann Sebastian Bach au ceva provocator, stimulatîv, dar și decepționant dacă, după decupaje delicate, intenționăm a demonstra că limbajul servește pentru comunicare, muzica fiind invocație. La aceleași concluzii se ajunge după examinarea formei simfonice a poemului *Simfonie de noiembrie* de Milosz. În schimb, atunci cînd Benito Pelegrin prezintă procedeele de muzicalizare (fonică, ritmică) ale neobișnuitei uverturi la *Concertul baroc* al lui Alejo Carpentier (*A. Carpentier et son œuvre*, Sud, 1982) avem o lectură care explică și face dovada unei dimensiuni poetice a textului studiat.

Limitele comparației

Cele afirmate despre muzică sînt valabile și pentru o artă ca arhitectura, al cărei studiu literar nu se confundă cu acela al spațiului/spațiilor specifice – orașul, de exemplu –, și care nu se reduce sau nu este asimilabil compoziției unui text (cf. Ph. Hamon, *Littérature et architecture*, Interférences 1, Univ. de Rennes – II, 1988 și un scurt articol despre literatură și spațiu semnat Gérard Genette în *Figures II*, Points-Seuil).

Aceste rezerve sau concluzii sceptice, chiar negative, au o ilustră garanție. După uimitorul discurs asupra tabloului *Las Meninas* de Velazquez, care deschide *Les Mots et les choses*, ne vom aminti că Michel Foucault consideră limbajul și pictura „reciproc ireductibile”: „Zadarnic spunem ceea ce vedem, căci ceea ce vedem nu se află niciodată în ceea ce spunem”.

De altfel, constatăm că majoritatea manualelor comparatiste țin să atragă atenția atât asupra pericolelor, cât și asupra facilităților antrenate de studiile bazate pe raporturile dintre literatură și arte (Ulrich Weisstein, Claudio Guillén, Yves Chevrel...) fără a abandona – ci dimpotrivă – domeniile de cercetare cu siguranță complexe, dar bogate în perspective estetice și poetice.

Și atunci, ne putem întreba dacă studiul unor texte teoretice sau al mărturiilor unor artiști nu contribuie la elaborarea unei poetici generale și comparate, chiar a unei teorii a literaturii. Datorită unor exemple împrumutate din diferite arte, această cercetare s-ar angaja – mai clar decât a putut-o face pînă în prezent – într-o reflecție nu asupra recepției sau interpretării, ci asupra literaturii nu ca instituție, ca fapt sau fenomen, ca suită de texte, ci ca aspect al actului creator.

Creație artistică și creație literară

Atunci cînd Claude Monet definește obiectul picturii ca fiind acela de „a fixa clipa divină”, ne putem întreba, fără teama că cedăm pur și simplu tentației de a compara, dacă nu există o definiție a actului creator valabilă pentru o anumită epocă, începînd cu ceea ce numim modernitate, conform definiției date de Baudelaire în *Le Salon de 1845*, definiție pe care o cităm integral pentru a evita contrasensurile supărătoare: „Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei, cealaltă jumătate fiind eternul și imuabilul”.

Momentul lui Monet întîlnește momentul poetic, timpul vertical al lui Gaston Bachelard, poemele pe care ar vrea să le „creeze” Jean-Paul Sartre în *Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, 1983, p. 381), „aceste obiecte strălucitoare și absurde, asemenea unei corăbii într-o sticlă, eternități de-o clipă”. Sau definiția artei, dată de romancierul Ernesto Sábato: prin ea și prin intermediul ei, omul își oferă clipe de eternitate. Pentru Malraux, arta rămîne singura posibilitate a omului de a schimba un destin suportat într-un destin dominat. Așadar, un număr egal de elemente pentru a face din artă, în acest caz, nu un mijloc de comunicare (la care este redusă de obicei), nici chiar posibilitatea de a da forme materiei (capacitatea morfopoetică), ci voința omului creator (*homo faber* mai curînd decât *homo sapiens*) de a înstaura o operă ca un al doilea univers, pentru a face inteligibilă și suportabilă lumea în care i-a fost dat să trăiască și să moară.

Riscăm astfel să fim acuzați că, de fapt, confundăm literatura generală și comparată cu filosofia. Răspunsul nostru este că, într-o zi, va trebui să analizăm ce anume poate oferi această variantă într-adevăr mai puțin discutată a formulei canonice „X și Y”. Altfel spus, și cu mai puține ambiții: studiul raporturilor dintre literatură și arte poate ignora raporturile dintre literatură și estetică? Teoria literaturii poate ignora raporturile dintre literatură și filosofie? Sint întrebări a căror abordare – și eventualele răspunsuri – depind de corpusul reținut: mărturiile unor artiști, scrierile unor poeți care sînt și filosofi (sau invers), consultînd orice text care, teoretic sau doar tangențial, din exterior sau din interior, abordează natura, funcția artei sau actul creator stabilit ca obiect de studiu ori de meditație. Și aici, comparatistul nu se află cu adevărat în căutarea unui sistem explicativ, ci a unor propuneri, a unor căi de acces către o redefinire a ceea ce numim literatură.

Reflecție și gîndire creatoare

În *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (Gallimard, 1947), muzicologul, teoreticianul și criticul muzical Boris de Schloezer oferă o serie de reflecții ce pot fi utile literatului: de altfel, exemplul a fost dat de Jean Rousset într-o comunicare prezentată la Colocviul din Cerisy (1966), ale cărui lucrări au fost publicate sub titlul *Chemins actuels de la critique* (10/18, sau Plon, 1966). Jean Rousset semnala convergența de gîndire între ceea ce – în *Forme et signification* (Corti, 1962) – a numit „serie verbală” și noțiunea operatorie de „serie sonoră” propusă de Boris de Schloezer, bază a analizei muzicale pe care o rezumăm aici.

În muzică, semnificatul este immanent semnificantului, conținutul – formei: „riguros vorbind, muzica nu are simțuri, însă este simț” sau „ea are semnificație ca sunet”. Această imanență a simțului în raport cu forma care definește muzica și poezia este cea care tinde spre fuziune; însă utilizarea cuvintelor face ca poezia și, mai mult chiar, proza să primească un sens transcendent sau, mai curînd, o semnificație. Dacă are un sens, cuvîntul ne poartă spre ceva ce-i este exterior: opera nu este „garantată” decît în virtutea raportului ei cu lumea inteligibilă. În aceste condiții, a înțelege muzica înseamnă a urmări desfășurarea unei „serii sonore”, înțeleasă în sensul deplin al termenului doar din momentul în care reușim să o percepem în unitatea sa, efectuînd o sinteză. A înțelege muzica înseamnă a identifica „un sistem complex de raporturi ce se întrepătrund reciproc, fiecare sunet și grup de sunete situîndu-se în cadrul unui întreg, unde își asumă o funcție precisă și dobîndesc calități specifice multiplelor lor relații cu toate celelalte”. Reluînd, în 1967 (cf. *Cahiers pour un temps*, Centre Pompidou, 1981), acest tip de analiză formulată în Franța anilor 1944-1947,

Gaëtan Picon a observat aici „urmele” unui anumit formalism rus. Jean Rousset consideră această noțiune drept una dintre „căile analizei formale a operelor literare”.

Să adăugăm și noțiunea de „eu mitic” (cf. capitolul 8), care organizează opera din interior și se opune autorului, cunoscut întotdeauna dintr-o biografie. Ca și cum s-ar adresa, cu cincisprezece ani mai devreme, susținătorilor vechii critici, ai „omului și operei”, Schloezer amintește, într-o formulă energică, faptul că „opera nu servește ca sonorizare a vieții”. Or, acest teoretician exigent nu ezita să-și plaseze gândirea tehnică în cea mai largă perspectivă, de fapt chiar aceea pe care literatura generală o conturează în acest final de studiu: „orice teorie estetică este legată, fie și implicit, de o anumită metafizică”. Comparatistul care intenționează să analizeze o posibilă teorie estetică este dator să explicitizeze această „metafizică” și, poate, să considere mai importantă o anumită bază filosofică.

Elemente pentru o estetică a creației

Oferim câteva exemple, însoțindu-le de comentarii libere. Este vorba despre elaborarea unui corpus de exemple duble care permit punerea în relație (cuvânt comparatist) a creației artistice și a creației verbale.

- *Pictură și creație*. Să valorificăm reflecțiile lui Giacometti, consemnate de James Lord în timp ce artistul îi realiza portretul (*Un Portrait par Giacometti*, Gallimard, 1991); sînt mai curînd cuvinte pe marginea unui tablou, forme pe cale de a se concretiza: „Ne-am putea închipui că pentru a realiza un tablou este suficientă plasarea succesivă a detaliilor. Dar nu-i așa. Nu-i deloc așa. Trebuie să crezi, dintr-o dată, o entitate completă”.

Astfel, comparatistul e liber să... compare această opinie cu celebra formulă a sfîntului Augustin: *omnia simul*, referitor la creația divină. Identificăm astfel nu un „invariant”, ci o dovadă – dintre cele mai edificatoare – a duratei unui *topos*. Aceeași opinie poate fi confruntată cu altele, care vor face din creație un act aleatoriu, ludic, contingent. Altă opinie a sculptorului-pictor: „Oamenii văd de cele mai multe ori lucrurile așa cum au fost ele văzute de alții [...]. Totul este să avem o viziune originală, adică să vedem într-adevăr un peisaj, și nu un Pissaro. Nu este chiar atît de ușor pe cit pare”.

Aici, ideea este că, de fapt, cultura (de unde o posibilă aplicație, extensie la literatură) „este ceea ce ne determină să vedem lumea”. Cuvintele lui Giacometti susțin cele afirmate de noi atunci cînd, în capitolul precedent, am definit funcția literaturii în termeni de „mediație simbolică”. S-ar putea realiza o apropiere (act de comparație) între opinia lui Giacometti și aceea a lui Paul Valéry, de la

începutul lucrării *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894): „O operă de artă ar trebui să ne învețe întotdeauna că nu am mai văzut ceea ce vedem”.

Nu intenționăm să propunem acum idei alese ca subiecte pentru dizertațiile de cultură generală.

Vom stabili însă termenii unei analize generale, unde referința artistică funcționează ca nou punct de reper pentru reexaminarea literaturii și, dincolo de ea, a actului creator.

• *Poezie, limbaj și pictură*. Poetul, dar și criticul și traducătorul Yves Bonnefoy, vorbind despre pictori, trasează căile care duc de la artă la limbaj. Referindu-se la pictorul Bissière (*Sur un Sculpteur et des peintres*, Plon, 1989), autorul constată: „Arta modernă s-a născut dintr-o pierdere, aceea a unității care susținea cîndva, în reprezentările și în practicile noastre, rețeaua gândirii simbolice. Dezvoltarea conceptuală excesivă a limbilor le-a privat de capacitatea de a mai auzi «zvonorurile» transmise de dincolo de semn. Operele cele mai specifice au luat, în această perioadă de exil, apărarea cuvintelor noastre oarbe împotriva pămîntului pe care nu-l mai iubeau. Cuvinte care au infinitul lor, ca potențial, dar ca materie pură și disperare: ceea ce șarpele știa încă din zorii limbajului”.

Este poate instructiv să reluăm o anumită producție literară (și critică) contemporană și să o citim în raport cu propunerea lui Yves Bonnefoy: dispariția unei gândiri simbolice și transformarea cuvintelor în semne simulacru, semne care, după spusele autorului, „nu se oferă decît incitîndu-ne să uităm ceea ce ele denumesc”.

Această interogație asupra artei moderne poate fi „comparată” cu scrierile unui Robert Klein (*La Forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970), scrieri care fac legătura între arta Renașterii (printre ai cărei fini cunoscători se numără și Klein) și arta modernă, studiată mereu din dorința de a o înțelege. Anumite studii, bazate pe pierderea „referinței” sau pe „eclipsarea operei de artă”, permit integrarea dimensiunii istorice într-o gândire teoretică.

Nu este lipsit de interes să notăm faptul că un critic contemporan, Bernard Ceysson, care prezintă opera pictorului Soulages drept exemplu de „efort în serie”, leagă această noțiune fondatoare a picturii moderne („seria”) de ceea ce Robert Klein a numit „agonia referinței” (*Soulages*, Flammarion, 1979). De aici rezultă, după părerea lui Bernard Ceysson, mai multe trăsături definitorii pentru o altă practică artistică: „munca” nu mai este „mascată”, ci „exhibată”, pictura devine „propria sa referință”, este doar un „moment” și, deci, perceptibilă doar în „evoluția” ei, „referința este suprimată”, deci „transcendența desființată” iar opera transformată într-un „original”; opera devine „originalul”

ei, este singurul garant – în cadrul seriei – al autenticității ei. Această evoluție estetică ar trebui pusă în paralel cu anumite manifestări literare contemporane sau, mai curînd, postmoderne : și aici se pune problema constituirii unui corpus de referință.

• *Estetică generală și literatură*. La un nivel chiar mai teoretic, o reflecție de estetică generală poate să explice creația literară. Noțiunea de „formativitate”, centrală în opera lui Luigi Pareyson (profesorul lui Umberto Eco și al lui Gianni Vattimo la Universitatea din Torino), ajută la o mai bună formulare a întrebărilor legate de creație și la o mai sigură rezolvare a dilemei – excesiv prezentă în studiile literare – creație sau interpretare (*Conversații despre estetică*, [1966] tr. fr. Gallimard, 1992)

Luigi Pareyson pleacă nu de la opera finită, ci de la opera pe cale de a se realiza și, deci, apreciază activitatea creatorului în funcție de crearea unor forme : creatorul trebuie determinat să descopere ceea ce intenționează să întreprindă. Așadar, nu există nici hazard care să influențeze munca, nici plan preexistent sau realizare a unui model prestabilit (aceasta va fi problema criticului, care intervine după!). În creație, există o simultaneitate invenție-execuție : opera își descoperă rațiunea de a fi, principiul însuși, prin finisare, iar artistul este deci deopotrivă liber și supus.

Pareyson nu ignoră poziția estetică a lui Goethe (căruiua îi dedică un foarte frumos text) cu privire la «dezvoltarea organică a operei». De asemenea, ne putem gândi să apropiem această analiză de fulguranta definiție din *La Jeune Parque*, așa cum o formulează însuși creatorul ei, Valéry : „Creșterea naturală a unei flori artificiale”. Ideea creației depășește la Pareyson clivajul dintre compoziția determinată și dezvoltarea organică și propune o compoziție care își generează singură evoluția. Așadar, forma este în același timp formată și formantă. Este așadar imposibil să opunem creația și receptarea : artistul (scriitorul, de exemplu) este primul său „receptor” (cititor). În materie de creație, libertatea și necesitatea nu sînt incompatibile, ci complementare. În sfîrșit, opera nu se oferă dincolo de interpretările sale : ea reprezintă deci o formă interpretabilă care posedă un caracter multiplu și chiar ilimitat. Pareyson formulează astfel bazele unei metafizici a nepuizabilului care va constitui tema ultimelor sale reflecții.

Putem reține noțiunea de formă... pe cale de a se face (sau *formativită*). Poetica urmărește să impună regulile unui *A face* poetic și poate arăta pînă în ce punct acest *A face* – care, pe măsură ce face, își inventează maniera de a face – va servi unei gândiri poetice și unei relansări a esteticii receptării. Vom discuta atunci despre confruntarea dintre ceea ce este proiect, pentru creator (scriitor),

și ceea ce nu poate fi decît traiectoria (de lectură) pentru «receptor». Însă receptarea, înțeleasă ca apropiere activă a unei forme care, deși formală, rămîne dinamică și formantă, presupune nu înlocuirea unei noțiuni cum ar fi aceea de orizont de așteptare cu o alta, ci deplasarea gîndirii spre un alt orizont: de exemplu, cel care vede în actul critic (lectura) un dialog între două conștiințe (cf. Georges Poulet, *La Conscience critique*, Corti, 1971). Aceasta ar însemna să reluăm problema lecturii textului și a poziției cititorului critic față de respectivul text.

...într-o manieră care să permită o înțelegere mai profundă a fenomenului lingvistic în discuție. Acest lucru este posibil doar dacă se țin seama de toate aspectele care influențează procesul de comunicare lingvistică, inclusiv contextul social și cultural în care are loc.

În continuare, se va analiza impactul acestor factori asupra structurii și funcției limbajului. Este important să se înțeleagă cum contextul social și cultural poate modifica semnificația cuvintelor și a frazelor, precum și cum poate influența procesul de învățare a limbii.

Pe lângă aspectele lingvistice, este necesar să se țină seama și de aspectele psihologice și fiziologice ale comunicării. Acest lucru este important pentru a înțelege cum procesul de comunicare lingvistică este influențat de starea psihică și fiziologică a vorbitorilor.

În concluzie, studiul lingvistic trebuie să fie o abordare interdisciplinară, care țină seama de toate aspectele care influențează procesul de comunicare lingvistică. Doar astfel se poate obține o înțelegere completă a fenomenului lingvistic.

Capitolul 10

CERCETARE ȘI PEDAGOGIE

Titlul acestui capitol, ultimul, nu înseamnă un ultim omagiu adus formulei esențiale „X și Y”, prin care se rezumă nenumăratele activități ale disciplinei noastre, ci consemnează existența unui raport uneori conflictual, fără de care nici o disciplină universitară nu poate supraviețui. O pedagogie bine asumată nu va exista în absența cercetării care să o alimenteze. Ea are nevoie de materie și nu se poate limita la discursuri teoretice, lucrări practice și stadii de sensibilizare ori de informare. Pedagogia își regăsește dinamismul în cercetare și este de neconceput în absența datelor unei gândiri simultan retrospectivă și prospectivă.

Nouă capitole au demonstrat că literatura generală și comparată există: ea are o istorie, un teritoriu, teme de cercetare și de studiu, mai mult sau mai puțin vechi. Pentru a gândi și regândi literatura, disciplina dispune de câteva noțiuni, de câteva proceduri. Unele sînt sau par învechite, altele au fost reinnoite, câteva au fost preluate de alte discipline: intermedieri, mediere culturală, receptare, model, sistem, canon, transculturație, transpoziție, dialog și raport de forță, intertextualitate, literatură emergentă, epigonică, durată, normă, formă, imaginar social, mediere simbolică... Totuși, nu sîntem siguri că are și o metodă: se spune fie că nu are nici una, fie că – din fericire pentru ea – ar avea mai multe. Fiecare comparatist, după cum scria Jean Bessière, se află „într-un fel de provizorat metodologic și critic”. Să-l cităm și pe unul dintre maeștrii studiilor comparative, Georges Dumézil: metoda înseamnă drumul, după ce l-am parcurs. Unii – istoricii de exemplu – consideră că cel care impune și cere elaborarea metodei este subiectul cercetării, și nu invers. Alții afirmă că ea nu ar avea teorie și că nici nu ar fi util să aibă una (cf. totuși *Théorie littéraire*, PUF, 1989, lucrare colectivă, coordonată de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema și E. Kushner). Mai curînd, ea ar deține un demers de gândire și câteva teme de reflecție în măsură a-i conferi specificitate.

Demersul comparatist

Literatura generală și comparată este o gândire în mișcare: ea evoluează grație interogațiilor și noțiunilor pe care nu încetează a le reanaliza. În primul rând, meditația asupra celuilalt, dimensiunea străină, sentimentul alterității, deci al identității, al individualității și, de asemenea, relațiile de implicare, integrare și cele de opoziție, de excludere. Fără îndoială, așa cum afirmă Paul Ricœur, comparatistul este convins că „drumul cel mai scurt de la sine la sine rămîne cuvîntul celuilalt”. Oare se poate învăța lucrul acesta? El se transmite, și-l transformă pe cel care învață pe alții în civilizator. Atenție la neologisme, pentru că, în acest caz, orice neologism poate dezvălui o carență stranie. Comparatistul, acum, redescoperă o artă: aceea definită de Montaigne drept „arta de a conferi”.

Reflecția asupra diferenței

Iată o consecință a omniprezenței celuilalt în comparatism: studiul „diferenței”. Din acest punct de vedere, comparatismul ne învață cum să gândim diferența. Să distingem diferența absolutizată de diferența dialectizată: cea care se naște dintr-o gândire binară (în baza a doi termeni, A *versus* B) și cea provenită dintr-o gândire dialectică (A este dat, B este opus lui A, iar C apare ca soluție a opoziției). Această gândire presupune un punct de plecare (teza) – care urmează a fi depășit în favoarea unui al treilea termen (fals numit de sinteză) – și mai ales o „antiteză”, considerată de altfel „minoră”, destinată dispariției, deși este indispensabilă.

E timpul să ne întrebăm dacă ideea de diferență provenită din primul tip nu s-a răspîndit în lumea noastră contemporană, dacă nu cumva a dezvoltat o gândire a antinomiei (X *versus* Y) și generalizat o diferență ireductibilă, intranzitivă (identitate *versus* alteritate), organizînd practici și conduite de tip dihotomic. Va fi așadar oportun să reflectăm asupra unei diferențe relativizate, instrumentalizate, înțeleasă nu în sine, ci folosită de gândire pentru a trece dincolo de diferență, într-atît dihotomia și antinomia sînt caracteristice deopotrivă gândirii în stereotipuri (cf. capitolul 4), cu manifestările și consecințele știute.

Distanță și ecart

Comparatistul meditează nu numai asupra diferenței, ci și asupra „distanței”: scrisul unui călător, apropierea unei idei din alt spațiu, condiția exilului (cu variantele ei: scriitorul emigrat, expulzatul, proscrisul, expatriatul); raportul

difficil cu sine, traiectul primirii, efectele depărtării, ale punerii la distanță, dilema aproapelui, și a celui îndepărtat, intimul și distantul pe care frecventarea oricărei culturi străine și practica unei alte limbi le pun imediat în evidență.

Comparatistul studiază „ecartul”, „diferențial”, la Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, Plon, p. 241), „infidelitatea” traducerii, efectele transpunerilor, neveridicitățile imaginii, asemănătoare celor din orice povestire unde limitele dintre real și imaginar sînt foarte „poroase” (M. Butor, *Essais sur le roman*, Idées, Gallimard), derivatele imaginarului, mitologiile personale, parcurgerea unei culturi, a unui text... Sînt analizate contrasensurile sau, mai exact, sensurile plurale pe care secolele și diferitele culturi le-au construit; comparatistul va cerceta polifoniile, diferențele de ton, de interpretare, de lectură și de privire, discordanțele, distorsiunile și metamorfozele. Brunel-Pichois-Rouseau, pe neașteptate, în josul unei pagini (96) consemnează: „cîteva contrasensuri utile valorează mai mult decît o comuniune imposibilă”.

Om al ecartului, al *clinamen*-ului lucrețian, în studiile lui, comparatistul urmărește descentrările. De aceea, va critica vehement toate „centrismele”: francocentrism, europocentrism, americanocentrism, etnocentrism... Și, dacă totuși are nevoie de un centru în cercetarea sa, e pentru a urmări migrarea dinspre centru înspre periferie.

Om obișnuit cu imaginile și cu oglinzile, comparatistul studiază „secundul”. El a început cu scriitorii secundari (minorii), continuă cu traducерile, glosele critice (receptarea), rezultatele și produsele noilor contextualizări, prin raportare la ceea ce am numit „opere-mamă”. Să existe oare și „texte-tată”? ! Don Quijote susține, în orice caz, că „fiecare e fiul operelor sale”.

Secundarul, ecartul și distanța – se pot acestea învăța? Nu ar fi mai bine să studiem lumina, decît umbrele dirijate? O anume operă, mai mult decît valorile ei uzuale? Creația, și nu împrumutul? Revelația, mai mult decît receptarea? Aceste întrebări permit opțiuni, trasează limitele unei discipline care vrea să le studieze pentru a le putea transgresa mai ușor.

Schimbarea și trecerea

Comparatistul reflectează dintr-o poziție privilegiată asupra schimbărilor, și mai mult, asupra principiului lor: schimbul, consecința a originilor sale îndepărtate, de „vameș”... El studiază generarea și succesiunea formelor, desfășurarea lor în istorie, durata lor în imaginar, trecerea de la o cultură la alta; și, de asemenea, păstrarea ori răsturnările ierarhiei genurilor, ale valorilor și cuvintelor. Comparatistul gîndește schimbarea în termeni cronologici, spațiali și culturali, de-a lungul istoriilor, al spațiilor și dialogurilor dintre culturi. Chiar dacă ar fi tentat să spună că „nimic nu se schimbă”, aceasta ar însemna

că nimic nu s-a schimbat, cu excepția lui. Și-atunci, brusc, se va întreba care sînt motivele pentru care „el” (Eul său) a fost exclus din acel „nimic”. Dar comparatistul știe că totul se schimbă, că tot ceea ce formează obiectul cercetărilor sale se transformă, chiar dacă i-ar fi tot atît de greu să vadă schimbările din istorie pe cît i-ar fi să observe cum crește iarba. Situat într-un punct determinat în timp și spațiu, el va observa o multiplicitate de pasaje, de redescoperiri sau uitări.

Spre sinteză

Din această multiplicitate, comparatistul caută, preferă să obțină o sinteză: literatura generală și comparată vizează, după analiză, sinteza. Se evoca, pînă nu de mult, o „disciplină de încununare”. Poate ar fi potrivit să vorbim, mai modest și mai justificat, despre „depășire”. Depășire prin comparație, adică printr-o mișcare dialectică, orientîndu-ne spre generalizare. Prin lectură, analiză și discurs critic, elementele sînt re poziționate, triate, reordonate și reținute. Intervine apoi mișcarea spiritului, care propune o perspectivă superioară sau unificată, oricum, diferită.

Poate că tocmai această mișcare a gîndirii, acest gen de țintă intelectuală explică de ce, în momentul concluziei, manualele de literatură generală și comparată uită servilismul disciplinei și vorbesc despre măreția ei: „Noi credem în perenitatea comparatistului ca specialist în generalități” (Brunel-Pichois-Rousseau). Se face elogiul spiritului de deschidere, favorizînd studiul asupra străinătății, asupra sensului relativ, astfel introdus în spirit, și asupra narației „transversale” a disciplinei (Yves Chevreil). Mai mult: literatura comparată ca „antidot binevenit al bizantinismului îngust, al rigidității academice, al spiritului de închidere și al șovinismului intelectual”. Comparatismul încetează a mai fi o disciplină, pentru a deveni o etică și pentru a face posibilă venirea unui *uomo universale* sau *Vollkommener Mann*, o ființă care va fi atins totalitatea ființei sale. Însă aspirațiile se lovesc de realitățile universitare.

Ideal, dificultăți și obstacole

Printre fapte și pe teren, disciplina întîmpină numeroase obstacole și dificultăți, care, în plus, nu țin doar de un exterior ostil.

Limitele unei discipline. Acestui univers fără limite – comparatismul – i se opun denumirile ce par „excluse” ori uitate între preocupările sale. Disciplina care înlătură barierele vede totodată prefigurîndu-se „frontiere” ale aserțiunii sale (Y. Chevreil). De exemplu, „raporturile creatorului cu opera sa” reprezintă o problemă pe care comparații, „nu-și propun să o studieze în mod particular”. La fel, „studiile de geneză” sau explorarea „individualismului”. Ar trebui să

introducem o nuanțare : sînt probleme pe care comparatistul nu își mai propune să le studieze. Deoarece, atunci cînd studia „sursele” și „influențele”, comparatistul se interesa și de geneza „textelor”. Fără îndoială, problematica ținea de pozitivism, de istoricism, iar metoda pare astăzi greșită : să fie oare vorba despre o falsă problemă ? Cu siguranță, nu. Și atunci, ne întrebăm : ce noi abordări s-ar putea concentra pe această problemă ? Și, revenind la programele și practicile noastre : ce întrebări le-au înlocuit pe acelea privind elaborarea, producerea și crearea ?

Este suficient să observăm programele pentru a vedea că poezia nu este niciodată supusă interogațiilor (cf., totuși, contribuția lui Stéphane Michaud, „La parole risquée”, în *Précis*) și că teatrul, prin chiar natura sa interdisciplinară, reprezintă un cîmp de studiu unde comparații se întîlnesc cu specialiștii care au propus, de exemplu, proceduri de „a citi teatrul” (titlul unei lucrări de Anne Ubersfeld, la Éd. sociales ; cf. și Patrice Pavis, *La Théâtre au croisement des cultures*, Corti, 1990). Rămîne așadar ca spațiu de reflecție proza, în toate manifestările ei.

Nu trebuie să uităm nici limitele de ordin cronologic. Dacă fondul antic este în continuare vizat, pentru mituri, sau integrat în programe larg diacronice, trebuie să recunoaștem că Evul Mediu și o mare parte din secolul al XVI-lea nu sînt deloc studiate. Putem însă menționa o strălucită excepție, Congresul SPLC de la Poitiers, 1965 (*Moyen Âge et littérature comparée*, Didier, 1967), care acorda un spațiu amplu și „prezenței Evului Mediu în timpurile moderne”. În prefața *Actelor*, medievistul Jean Frappier vorbea, cu referire la cîteva secole și la un întreg continent, despre „întîlniri”, „cosmopolitism” și probleme specifice comparatismului („întîlniri interetnice”, răspîndirea genurilor, adaptări etc.). Putem adăuga și faptul că anumite lucrări ale medievistilor aplică principii de cercetare „comparată”, cu o rigoare exemplară. Mai mult, anumite aspecte, cum ar fi problema surselor ori a influențelor (vom vorbi aici despre filiație) sînt în continuare abordate, în timp ce orizontul comparatist marchează tendința dispariției lor. De exemplu, să amintim teza lui Pierre Gallais : *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseult et son modèle persan*, Éd. du Sirac, 1974. „Teza” influenței persane poate fi dezbătută oricînd de specialiști, fără a i se nega o solidă metodologie comparatistă („probleme interne” – Tristan, confruntarea cu „modelul” *Wis et Ramin*, lecturi comparate ale structurilor în „triumfuri suprapuse”, „actanți similari”, „teme și motive comparabile”, „probleme de transmitere” etc.). Un astfel de studiu ilustrează, prin exemple, imensul program schițat de Étiemble.

• *Limitele sistemului educativ*. Există însă și alte limitări. Spre exemplu, ignoranțele ferm denunțate de Étiemble : comparații ignoră literaturi bogate

(cele de limbă tamilă, persană, malgașă, ca să nu mai vorbim despre sanscrită, chineză, japoneză etc.) Aceste ignoranțe – și multe altele, cu siguranță – ne semnalează noi limite impuse de practica învățării, în special a limbilor străine. În plus: absența disciplinei în ciclul secundar, deși profesorul care a urmat facultatea de litere a parcurs (opțiune sau obligație, depinde de gust) și „o” literatură generală și comparată.

Literatura generală și comparată și învățămîntul secundar

Iată un paradox demn de luat în seamă: problematica literaturii generale și comparate, simultan fundamentală și complementară, este în mare măsură opțională în învățămîntul superior și uitată în cel secundar. Problema statutului disciplinei privește așadar școala și universitatea, ea fiind cea care, în bună parte, împinge periodic colectivitatea comparatistă într-o criză de identitate, obligînd-o să reflecteze asupra specificității modului său de predare, asupra cercetării, asupra didacticii disciplinei asupra funcțiilor și misiunilor sale.

Instrucțiunile oficiale

În manualul lui Van Tieghem (1931) descoperim că „din 1905, programele școlilor normale primare includ «noțiuni despre literaturile străine, studiate în raport cu literatura franceză»”.

În *Instructions concernant l'enseignement du Français* (Direction des Lycées et Collèges de 1991), citim că „accesul decisiv la literatură se produce în ciclul secundar”. Profesorul „continuă efortul din colegiu pentru a favoriza întîlnirea și dialogul dintre diferitele culturi, propunînd eventual texte scrise în franceză de autori străini”. „El asigură un anumit loc pentru operele străine din trecut sau contemporane: cunoașterea celorlalte literaturi ne permite să ne situăm mai ușor propria literatură, oferind fiecăruia posibilitatea de a-și îmbogăți cultura”. Și: „Studiul operelor artistice, conjugat cu acela al operelor literare este foarte util dacă dorim să înțelegem spiritul unei epoci (de exemplu, Renașterea) ori să definim criteriile unei estetici (de exemplu, Barocul)”. Sau: „Profesorul de literatură, conlucrînd cu cel care predă disciplinele artistice, ia în considerare prezența și importanța imaginilor din cultura de astăzi. El continuă și aprofundează cunoștințele dobîndite din colegiu în acest domeniu”. Și, în final: „Analiza critică a adaptărilor cinematografice sau de televiziune ale unui roman evidențiază specificitatea fiecărui limbaj, sporind capacitatea elevilor de a măsura forța și efectele diferitelor modalități de expresie”.

În ceea ce privește programele : „Se va face apel la autori străini de expresie franceză, la autori de altădată sau străini traduși, la opere și texte non-specific literare. Ori de câte ori va fi posibil, pentru toate aceste studii literare se va pune în raport textul și imaginea, textul și muzica”.

În ciclul primar se vor studia „raporturile dintre literatură și arte, civilizația într-o epocă dată sau pentru o mișcare artistică”. Este vorba despre „studierea și confruntarea textelor”. „Apropierile dintre texte scot la suprafață asemănările și deosebirile, continuitățile și rupturile, protejind totodată specificitatea fiecărui text în cadrul istoriei formelor și ideilor”.

În ciclul „terminal este prevăzut studiul unei mari opere traduse din literatura universală (din altă epocă sau străină)”, „o operă care să ilustreze raporturile dintre literatură și celelalte arte (pictură, muzică, cinema etc.)”. În ceea ce-l privește pe profesor, el „ilustrează interesul apropiierilor și al comparațiilor care, prin relaționarea metodică a textelor, domeniilor și diferitelor universuri culturale evidențiază originalitatea operelor și specificitatea disciplinelor : apropiierile dintre literatură și arte [...], raporturile literaturii cu gândirea filosofică [...], comparații între literaturi din epoci și limbi diferite”.

Pentru fiecare caz în parte se precizează și câteva exemple : Baudelaire, Delacroix, C. Guys, Wagner, „literatura, pictura, sculptura și cinematografia suprarealiste”, „Lucrețiu și epicureanismul”, „Proust și filosofiele timpului său”, „Diversitatea tipului Prometeu”, „Nuvela în secolul XX”.

Se va înțelege așadar că am ținut să cităm pe larg aceste texte întrucât ele oferă în rezumat programa care a fost tratată aici în opt capitole și întrucât se reiau cuvintele-cheie din comparatism : dialog, excurs, raport, apropiere, adaptare etc. Teoretic vorbind, afirmația că literatura generală și comparată absentează din învățământul secundar ar putea părea falsă : ea este pretutindeni prezentă, începînd cu anul al doilea. Însă în aceste texte nu apar decît „profesorul”, „cel care predă”, „programa” și „niciodată populația școlară”, „sistemul educativ”, „clasa” ori „părinții elevilor”.

Practici care trebuie inventate

Adevărata problemă privește nu atît absența literaturii generale și comparate din ciclul secundar (unde ar trebui să existe), cît lipsa legăturilor efective și dirijate dintre profesorul (confruntat cu responsabilități uriașe în prezentarea literaturii moderne într-o lume considerată modernă) și învățământul superior, care trebuie să menajeze, chiar să *amenajeze* momente și spații de reflecție și cercetare la îndemîna celor ce formează viitorul public universitar.

Totuși, este binevenită următoarea precizare : cu cît este mai de datoria comparatistului (universitar) să se gîndească la legături mai strînse cu

învățământul secundar, cu atât mai mult el trebuie să se elibereze de responsabilitățile ce privesc evoluția secțiilor de literatură din acest învățământ și practicile în virtutea cărora matematica devine un principiu de selecție, atașând cultura literară unui nivel inferior, atât din punct de vedere instituțional, cât și în modul de a gândi al părinților, al elevilor și al profesorilor. La universitate, literaturile moderne formează din ce în ce mai puțin o specialitate aleasă liber sau voluntar, însă acceptată, urmare a ceea ce adesea este prezentat sau resimțit drept consecințe ale unui eșec.

Se pare însă că epoca și societatea în care trăim ar avea nevoie de literaturile moderne, pe trei niveluri :

- 1) Un învățământ aplicat, întărit în actuala stare de fapt, pentru cei care intenționează să urmeze studii literare la alegere și pentru carierele didactice.
- 2) Un învățământ de cultură generală, care să ofere materialul, cunoștințele precise și mijloacele de a fi abordate de către cei care, în viitoarea lor carieră, au nevoie de astfel de deschideri asupra lumii moderne și asupra culturilor străine.
- 3) Un aport (și nu un simplu adagiu) specific, indispensabil în redefinirea „științelor”, a „juridicii”, în deschiderea limbajului și a gândirilor specializate înspre anumite realități literare și culturale.

În prezent, revenind la „profesorul-de-franceză-la-oră”, este important să avem în vedere, pentru el, dreptul la ședințe fixe, atent programate de instruire, de informare reciprocă asupra stadiului de cercetare actual (superior-secundar și invers), asupra dificultăților acțiunii pedagogice în învățământul preuniversitar, întruniri unde se vor întâlni profesori de liceu, universitari și „inspectori” (în anumite cazuri, și elevi), în vederea unui dialog instituționalizat și a formulării unei propuneri pedagogice precise, cuprinzând un program de acțiune, un registru și o evaluare a activității.

Dacă profesorul trebuie să onoreze instrucțiunile și programele menționate, atunci este necesar să i se asigure mijloacele de a fi sau de a deveni un moderator între limbile vorbite, disciplinele artistice și istorice. Pentru a aplica programele propuse, pentru a duce la bun sfârșit acest parcurs, el trebuie să organizeze unități de timp tematice, punți (mentale, intelectuale) de legătură între diferitele clase, desfășurările orare și utilizări ale timpului atribuit, între disponibilitățile materiale și intelectuale și modalitățile de acțiune posibile la nivelul superior în vederea susținerii lui, între mijloacele materiale și umane ce trebuie deblocate pentru a forma generația viitoare.

Comparatistul (numai el?) trebuie să aibă drept interlocutori echipe ce practică o cercetare în comun asupra textelor, extraselor din texte, problemelor

de rezolvat, parcursurilor și progreselor, în vederea dobândirii elementelor de cultură generală și critică. E surprinzător să constatăm că, astăzi mai ales, literatura generală și comparată, limbile și literaturile moderne sînt atît de puțin dotate cu metode specifice pentru îndeplinirea unor misiuni pe care ar trebui să și le asume. În sfîrșit, activitățile literare sînt uitate sau greșit utilizate în formarea profesorilor și, mai ales, în formarea permanentă.

Literatura generală și comparată și învățămîntul superior

Și la nivelul învățămîntului superior identificăm probleme specifice predării literaturii generale și comparate. Dincolo de potențialul de încadrare destul de redus, comparațiștii înlînesc numeroase dificultăți în cadrul relației lor cu literatura franceză, limbile clasice și moderne.

Potențial de încadrare redus

Conform ultimelor statistici (1993), din cei 4468 de profesori din grupul III al Consiliului național universitar, care grupează științele limbajului, literaturile clasice, limba și literatura franceză, „literaturile comparate” (*sic*), limbile anglo-saxone, germanice, slave, romanice și „alte limbi”, 161 fac parte din secția a X-a (literaturi comparate) cu 58 de profesori și 103 conferențieri. Și, cu titlu de „comparație”: 1228 pentru literaturile anglo-saxone (376/852), 845 pentru limba și literatura franceză (346/499), 367 pentru limbile vechi (149/218). Comparațiștii reprezintă deci 3,60% din ansamblul grupului. Să adăugăm faptul că ei sînt absenți din structuri de cercetare cum ar fi CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) sau EHESS (École des Hautes Études en sciences sociales). Trebuie să vorbim despre un „happy few” comparatist, convocat să studieze relațiile internaționale și *Weltliteratur*.

Literatura generală și comparată și literatura franceză

Necesitatea unei „înrădăcinări” culturale (termenul aparține lui Yves Chevrel) pentru comparatist este nu doar de dorit, ci chiar indispensabilă. În acest fel, disciplina se orientează înspre articularea programelor sale conform celor ale literaturii franceze și, în mod concret, practic, înspre integrarea operelor din literatura franceză și a textelor în limbă franceză, înspre luarea în calcul a problemelor culturale în care referințele franceze (cele recunoscute) permit trecerea de la un exemplu cunoscut la necunoscut sau mai puțin cunoscut, nu pentru a-l impune, ci pentru a-l transforma în punct de sprijin, punct de plecare

sau, mai rar, punct de sosire. Dar, pe măsură ce numărul referințelor franceze crește, dimensiunea comparatistă se diminuează.

Pentru comparatiști, predarea literaturii generale și comparate și a literaturii franceze sînt „complementare”, fiind imposibil de gîdit o ignorare reciprocă. Mai grav : o concurență. Pentru „francizanți”, practica indică opinii divergente, iar dialogul, relația sînt totodată (comparatisul o știe) raporturi de forță.

Pentru Y. Chevrel (într-un articol din *Information littéraire*, 1976, încă actual), „studierea *Fedrei* de Racine nu trebuie justificată” ; „trebuie să justificăm un program care o plasează alături de *Regele Lear* și de *Penthesilea*, definind astfel problematica tragicului în literatura dramatică europeană”. Sigur, există riscuri, primejdii pe care francizanții și orice „specialist” nu vor pierde ocazia de a le semna : primejdiile unui învățămînt superficial, artificial și neliniștitor, dacă dezvoltă scepticismul față de „orice noțiune de valoare”. Există însă și avantaje : perspectiva istorică, dezvoltarea spiritului critic, formarea abilităților de a discerne, transformarea elevului/studentului în cititor care să confrunte opera cu propriile lui cunoștințe. În consecință : comparatistul „nu poate adopta punctul de vedere al stelei Sirius”, el fiind înrădăcinat în cultura sa, cultură de care trebuie să țină cont. Literatura și cultura franceză sînt deci necesare, nu însă și suficiente, lor trebuind să li se adauge studiul culturilor străine.

Între francizanți și comparatiști aflăm și cîmpuri de cercetare învecinate (studiul dimensiunii străine într-o operă franceză : Stendhal în Italia, Orientul la Maurice Barrès...), problematici cvasi-comune, excluzînd dimensiunea străină (estetica receptării, „lecturi” ale lui X, autor francez, „chipurile” lui X...) și cîteva teritorii indivizibile : francofonia. Acest ansamblu – a cărui diversitate nu o vom putea sublinia niciodată îndeajuns (putem vorbi, deplin justificat, despre francopolifonie) – se înscrie în dinamica studiilor comparatiste. Programul comparatist poate fi în întregime desfășurat în interiorul spațiului francofon : este vorba despre texte literare scrise în franceză, adeseori străbătute de limbile vernaculare (cazul lui Amadou Kourouma și al „clasicului” său *Les Soleils des Indépendances*) și alimentate de substratele istorice, sociale, culturale care fac din aceste texte manifestări ale „ecartului” lingvistic și cultural prin raportare la franceza metropolitană.

În înțelegerea literaturilor, anumite aspecte comparatiste sînt deosebit de importante : imaginea celuilalt (europeanul, francezul sau germanul), circulația modelelor literare, fenomenele de transculturație, adoptarea noilor tematici, evoluția anumitor genuri necunoscute în sistemul literar de primire, importanța tradiției orale. Există așadar importante cîmpuri de cercetare ce se oferă explorării și numeroase ocazii de precizare a problematicii comparatiste.

Lucrările de cercetare (memorii, teze) nu lipsesc, dar trebuie să menționăm că, la ora de față, nici un autor francofon nu figurează în programa nivelului II (Literatură generală și comparată) de concurs pentru profesorii de liceu. Instrucțiunile din martie 1994 cu privire la predarea științelor literaturii includ texte francofonă (Aimé Césaire) și perspective interesante de literatură generală.

Literatura generală și comparată și studiul literaturii clasice

A fost necesar un timp îndelungat pentru a „decrispa” relațiile dintre clasici și moderni: ostilitatea evidentă a celor dintii față de „l'Agrégation de lettres modernes” creată în 1959 spune prea puțin. În prezent, numeroși studenți la filologie clasică practică un fel de literatură generală și comparată studiind miturile sau neo-latina.

Comparatiștii nu au avut nicicând intenția de a elimina rădăcinile antice, deși accesul și trimerile la greacă și latină devin din păcate tot mai rare, iar Antichitatea firzie sau prelungită rămîne în continuare dificil de studiat. Demne de laudă sînt colaborările inițiate în cîteva universități, formarea unor echipe din două minorități, în ansamblu încă foarte inegale.

Literatura generală și comparată și limbile vii

În acest punct există probleme complexe, distribuite pe mai multe niveluri:

- „*Specialiști*” și „*generalisti*”. Vom trece rapid peste prezentul nivel, care nu constituie decît o variantă a neînțelegerilor dintre comparatiști și francizanți. Această caracteristică a vieții intelectuale universitare nu prezintă interes decît în măsura în care punem problema nivelurilor de cunoaștere a unei limbi străine. E firesc să distingem între lectura posibilă în limba străină și învățarea respectivei limbi, cu ore petrecute în cabinetul fonic pentru corectarea pronunției unei vocale, prea puțin deschisă, sau a unei consoane insuficient de guturale. Se poate vorbi despre cunoașterea „pasivă” a unei limbi vii (expresie din Pichois-Rousseau și Y. Chevrel). Cel din urmă vizează „practica curentă a două sau trei limbi” și „accesul” ori „cunoașterea pasivă” a altora șase: ceea ce nu înseamnă „utopism”, ci constituie o investiție înțeleaptă”. Să reluăm una dintre afirmațiile paradoxale ale autorului: „e preferabil să-l citești pe Thomas Mann în traducere, decît să nu-l citești în germană”.

- *O didactică specială ce trebuie inventată*. Pare normal să avem în vedere minima deprindere a limbilor străine, corelarea practicii limbii cu lectura literaturii în respectiva limbă, ceea ce, în fapt, valorează tot atît cît și adaptarea unor programe privind civilizația, pe larg consacrate imediatului cotidian (partide politice, alegeri, transporturi, economie, geografie urbană și umană etc.).

Un principiu sau, mai curînd, un ideal : comparatistul să cunoască cît mai multe limbi cu putință. Dar ce înseamnă să cunoască o limbă ? Ar trebuie deci avută în vedere – fapt ce nu ține de comparatism – învățarea treptată a limbilor vii, nivelurile de cunoaștere. Or, în prezent, constatăm că la bacalaureat nu există absolut nici o diferență între cunoștințele de engleză (LV 1) pentru anul șapte de studiu și cele pentru anul cinci (LV 2). Însă comparatistul trebuie să dezvolte o didactică specifică, plecînd de la texte literare traduse, reflectînd la diversele posibilități de a utiliza ca stimulent o traducere (cazul lecturii frecvente) și, în cadrul cursurilor, competențele studenților străini : ei ar trebui să fie din ce în ce mai numeroși, integrați în schimburile europene. Rămîne să dezvoltăm utilizarea edițiilor bilingve și să reluăm ideea colegului nostru René Guise cu privire la o colecție de traduceri din epocă contemporană cu textul original și riguros adnotate).

• *Cîmpuri lingvistice și niveluri de cunoștințe*. Care sînt limbile cunoscute de publicul către care se adresează comparatistul ? Aici intervine problema limbilor considerate „rare”. Desigur, o dată cu Étienne, putem deplînge necunoașterea anumitor limbi, ceea ce nu presupune, obligatoriu, și o relație de sinonimie cu francocentrismul sau europocentrismul. Iar spiritul de deschidere are la rîndul său unele limite : lucrarea lui Étienne *Comment lire un roman japonais ?* (Eibel-Fanlact, 1980) merită toată atenția celor care caută să acceadă fără precauții la o traducere. Luînd ca exemplu cazul celor cîteva universități unde sînt abordate problemele de poetică comparată Orient-Occident (cf. RLC, 1991/2), învățămîntul comparatist pare inseparabil de dobîndirea unor cunoștințe lingvistice și culturale de bază. Cît privește alte arii lingvistice și culturale, comparatistul trebuie să accepte, vrînd, nevrînd, stadiul de cunoștințe al mediei bacalaureaților : engleză-spaniolă, engleză-germană (inversul are efective mult mai reduse).

Mai gravă, chiar mai nefirească este ignoranța în care sînt blocați studenții de la secțiile de limbi moderne, cu privire la literatura generală și comparată, în pofida faptului că aceasta i-ar putea îndruma în studiul asupra străinătății, asupra diferențelor, reprezentărilor, indicării unei traduceri, fenomenelor de receptare. Însă, așa cum remarca Y. Chevrel încă din 1976 : „Cunoștințele slabe ale absolvenților de liceu din Franța obligă universitatea să pună accentul pe învățarea limbii și a literaturii alese, nemaorientînd, în consecință, studenții înspre studiile considerate paralele”.

André-Michel Rousseau nota într-un mai vechi bilanț (*Information littéraire*, nov.-déc. 1969) : „Insuficiența bagajului lingvistic este una dintre deficiențele grave ale învățămîntului nostru superior”.

Literatura generală și comparată și cultura generală

Ce ar trebui să înțelegem prin cultură generală, cu referire la un student în Litere moderne? Ceea ce el deține din învățământul secundar și ceea ce urma să dobândească în trei ani de literatură generală și comparată (nivelul licenței).

Trecem peste informația literară de la nivelul secundar, pentru a spune câteva cuvinte despre un obiect predat surprinzător de efemer: filosofia, în clasele terminale; și cu care studentul la Litere nu se va mai întâlni vreodată. Avem aici o situație paradoxală și foarte regretabilă în cazul studiilor considerate „generale”. Să ne imaginăm că literatura generală și comparată sprijină o anume reflecție filosofică: istoria ideilor, raporturi între filosofie și limbaj, între filosofie și poezie, estetică generală – orientări care fac parte din cultura generală pe care încercăm să o definim. Așadar, în ce constau cunoștințele dobândite în acești trei ani?

- 1) Însușirea, cât mai divers cu putință, a unei istorii generale aplicate la Europa și la spațiile non-europene.
- 2) Formarea unui instrument noțional și conceptual generat de frecventarea principalelor opere teoretice, articole din reviste (literare și comparatiste, de lecturi cursive (cu sprijinul profesorului) din cercetări fundamentale pentru disciplină (teze, lucrări de sinteză, eseuri).
- 3) Asimilarea unui maximum de cunoștințe privitoare la istoria ideilor și a formelor (filosofie, arte).

Obținerea materialelor se îmbină perfect cu formarea unei gândiri critice, aceasta nefiind exceptată în mod prealabil și teoretic, ci în chiar timpul desfășurării și diversificării cunoștințelor precise, variate, cu deschidere spre o diacronie largă, și nu asupra lumii-moderne-actuale-și-contemporane. Prin cunoașterea trecutului înțelegem pe deplin prezentul, conferindu-i importanța cuvenită. Michel de Certeau (*L'Écriture de l'Histoire*, Gallimard, 1975) scria: „o societate își asigură un prezent grație unei scrieri istorice”. Ar trebui așadar ca studentul să dea lecturilor sale un ritm și un conținut și să poată defini conturul culturii „sale”.

Un învățământ comparatist pe o perioadă de trei ani trebuie să-i permită studentului – pentru a nu vorbi decît despre cunoștințe – familiarizarea și mișcarea în interiorul marilor mituri antice (le va descoperi cu prilejul primei vizite într-un muzeu, chiar dacă nu le regăsește în ultimul Goncourt), al secvențelor biblice care-i vor permite să surprindă mai mult decît doar o aluzie (prin urmare, materia intertextualității, și nu doar a mecanismului), al „genurilor mari” și al principalelor modalități de expresie (epopee, poezie, teatru, roman)

al continuităților și rupturilor marcante, al momentelor de clivaj cultural, al intrării în scenă a unor noi genuri, teme, literaturi, repere, titluri, conținuturi, analize de făcut conform unor anume ritmuri, ca în cazul lecturilor (unele cursive, altele detaliate). Deschiderile înspre literaturile non-europene merită practicate cât mai curînd posibil; la fel, relațiile dintre literatură și arte. Omul nu trebuie cantonat la o singură metodă ori o singură carte; tot astfel, el nu trebuie limitat la un singur secol sau deceniu.

Limbile străine, noțiunile de critică și elementele de cultură generală au menirea de a-i asigura studentului deschiderea orizontului, capacitatea de a reflecta și valorificarea cunoștințelor sale.

Inițiere în cercetare

Cei trei ani dinaintea licenței ar trebui să-l familiarizeze pe student (pe toți sau o parte?) cu cercetarea literaturii. Dacă în Franța tendința principală constă în confruntarea studentului cu cercetarea fără a mai aștepta anul de master (anul IV), în alte țări – Germania, de exemplu – se consideră logică neangajarea tuturor studenților în această inițiere: din fericire, nu toți își doresc să devină profesori-cercetători. În timp, o atare evoluție ar obliga la programarea unor cursuri mai „deschise”, mai apropiate de formula „seminarului”, fapt ce ar antrena consecințe multiple asupra timpului studenților, la care se adaugă orele mai suplă, permițînd lucrul în comun, în grupuri mici, în biblioteci: „tutoratul”, care se impune, timid, și studenții-cercetători (ale căror obligații și statut trebuie precizate) ar putea juca rolul de inițiatori și intermediari.

Inițierea în cercetare presupune analiza cvasi-serială a unor teze, pentru a face cunoștință cu defectele și calitățile metodei urmate, în adoptarea planului. Lectura obligatorie și comentată a tezelor în timpul anului de pregătire a licenței trebuie să permită studentului familiarizarea cu viitoarea activitate, configurînd și o anume tematică.

Lucrări și exerciții comparatiste

La o primă privire, s-ar părea că disciplina noastră nu dispune de nici un fel de exerciții specifice. În *Précis de Littérature comparée* de F. Claudon și K. Haddad-Wotling, dedicat în mare parte „metodelor abordării comparatiste”, aflăm, în continuarea răspunsurilor la întrebarea „Cum să comparăm”, două exerciții (cu „diferite opțiuni”, în cazul celui de-al doilea): dizertația și „comentariul comparatist compus”. Acest binom amintește de alte două exerciții practicate în domeniul literaturii generale și comparate la nivelul Français II (Agrégation de lettres modernes).

În fiecare an, programa de concurs pentru literatura generală și comparată cuprinde două probleme. Cu titlu de exemplu, menționăm că în 1994 s-au cerut: „Aspecte ale romanului naturalist: Zola, *L'Assommoir*; Giovanni Verga, *Les Malavoglia* și Th. Mann, *Casa Buddenbrook*”; „Tema lui Don Juan: Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Molière, *Dom Juan*; Pușkin, *Oaspetele de piatră*; Lenau, *Don Juan*.

Pentru prezentarea ambelor exerciții, însoțită de îndrumări și de exemple, există studii de dimensiunile prezentului volum (cf. Bernard Fronco, *Le Capes et l'Agrégation de lettres modernes*, A. Colin, 1993 sau E. Ravoux-Rallo, *Le Deug de lettres modernes*, A. Colin, 1992)*. Dăm în continuare câteva indicații sumare și o serie de reflecții generale.

Dizertația comparatistă

Specificitatea și dificultatea exercițiului rezultă din prezența mai multor texte corespunzând unui singur aspect. Însă acest exercițiu presupune, în mare, exigențe similare unei dizertații de „Français I”.

- *Analiza subiectului.* Nu înseamnă rescrierea subiectului, în introducere. Ea trebuie să facă obiectul unei îndelungi și adevărate explicații prealabile a textului, în vederea degajării materiei din introducere și a planului dizertației. Rolul ei este de a conduce spre un ansamblu de reflecții și argumente care vor arăta *pînă unde și în ce măsură*, pentru fiecare moment reținut de plan, o anume idee – provenită din subiectul propus – poate explica un text, sprijinindu-l sau nu. Introducerea, totdeauna scurtă, va fi rezultatul explicării textului ales și va anunța planul.

- *Planul.* Provine dintr-o combinație apropiată de pledoaria critică, nu polemică: el reprezintă expresia unui compromis între propunerile reținute în timpul lecturii și analiza subiectului. Or, acestea nu vor fi niciodată valabile în totalitate, pentru toate textele programei. Dizertația comparatistă are două planuri: unul general, anunțat în câteva fraze scurte spre finalul introducerii (metoda curentă) și un plan intern pentru fiecare parte, unde nu se pune problema prezentării textelor într-o ordine identică cu aceea din programă.

- *Ritmul.* Desigur, tranzițiile vor fi operate cu măsură, fiecare parte construindu-se în sine, ca în orice altă dizertație. Dar cu adevărat dificilă și

* CAPES (Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré): diplomă de aptitudini pentru predarea în învățămîntul preuniversitar. DEUG (diplôme d'études universitaires générales): diplomă care atestă absolvirea primului ciclu de studii universitare (doi ani) (n.t.).

specifică „dizertației comparate” este coordonarea celor trei sau patru texte. Evident, nu trebuie să juxtapunem părțile (cîte una pentru fiecare operă) – tehnică destrucționistă – și nici „să înșirăm mărgel” (un text urmează altuia). Vor fi urmărite mai multe elemente (anumite pasaje, procedee stilistice, personaje), observînd în acest fel, de la text la text, permanența, modificările sau absența lor. Din punctul de vedere al materiei și al ritmului, „partitura” dizertației provine din diferitele aspecte reținute în timpul lecturilor și al cursului : structura textului, spațiul, timpul, personajele, procedeele de scriere, tonalitate, ideologie... Acestea trebuie readaptate subiectului și redistribuite conform fiecărei părți. Dizertația înseamnă gîndire în mișcare, un ritm precis (nu o mulțime de citate, ci, mai curînd, o frază care să funcționeze ca un rezumat). O gîndire care înaintează, adunînd textele printr-o dublă mișcare : gîndirea progresează, ia în posesie un cuvînt, o frază din subiectul propus, confruntîndu-le cu fiecare text (un fragment sau în întregime). În orice moment, trebuie să arătăm spre ce ne conduce subiectul, dacă urmărim logica lui, ce constrîngeri ne impune, ce ne permite și ce ne obligă să îndepărtăm, pentru fiecare text în parte.

- *Logica gîndirii.* Un subiect de comentat (opinia lui X) reprezintă un decupaj, explicarea unei probleme, un tip de logică : a o înțelege chiar de la început, a face din explicarea (*ex-plicare*, a dezvolta) ei un principiu al planului, indicînd în momentele cheie (începutul părților, tranzițiile) contururile, mizele, limitele lui, demonștrînd principiile (preconcepțiile), deznodînd paradoxurile, propunînd prelungiri, fără a-l explicita, aprofîndu-le de la distanță – iată modalitățile de a obține trei părți și cîteva dintre tehnicile proprii unui exercițiu pe care îl dorim de durată. Pentru ca o gîndire argumentativă și polemică să dureze și să poată servi altor exerciții, asemănătoare acestui tip de dizertație, propunem : redactarea unei expuneri valabile (după un plan dinamic, și nu după unul fragmentat în mai multe „rubrici”), ordonarea unui curs, o luare de cuvînt condiționată de timp, scrierea unui raport sau redactarea unei note, a unui pliant...

Comentariul compus

Acest exercițiu cunoaște o evoluție bizară. S-a născut o dată cu „Reforma Fouchet*”, iar prezentarea lui a fost consemnată în *Jurnal officiel* (23 iunie 1966, p. 5167). Textul prevede, între tipurile de lucrări scrise specifice secției de Limbi și literaturi moderne (ciclul I), un „comentariu compus al unui text sau al unui grup de texte din programă”. Un timp, a fost numit „explicație

* Christian Fouchet (1911-1974), ministru al Educației Naționale (n.t.).

comparativă” sau „comentariu comparat”. De altfel, sub această denumire, a fost studiat și tratat într-un articol remarcabil, deopotrivă teoretic și practic, de Y. Chevrel (*Information littéraire*, ian.-feb 1972). Exemplul ales : „Fericirea în *Noua Eloiză* (III, 7), *Suferințele tânărului Werther* (scrisoarea din 22 mai) și *Oberman* (scrisoarea 46, anul VI)”. Comentariul (lucrarea scrisă) apărea așadar ca o dizertație. Exercițiul nu mai există. Însă el îi preocupă încă pe mulți. Comentariul comparat a fost destul de repede înlocuit cu „comentariul compus” care, cel mai adesea, are în vedere un extras dintr-un singur text din programă. El diferă de explicarea textului : aceasta se referă la un scurt fragment, propune în introducere câteva reguli și procedee, în funcție de specificitatea personajului, rămânând însă prea juxtalineară, pentru a putea respecta mișcarea textului, dezvăluindu-și mizele pe parcurs. Comentariul compus are în vedere un text cu mult mai lung, necesită un plan mai apropiat de o dizertație sau de o expunere asupra fragmentului discutat, decât de o „explicare a textului”. Totuși, planul trebuie să pornească de la text, să revină întotdeauna la acesta, fără a evada din ele. Se consideră că nu ar putea pretinde exhaustivității, și atunci, e preferabil să îl semnalăm în introducere și în concluzii. De fapt, planul ales trebuie să explice întregul fragment.

Mai mult decât în cazul explicării textului, studentul va putea afla câteva idei în ceea ce există... înainte și după textul propriu-zis : reflectînd asupra motivelor decupării, asupra limitelor acelei extrageri. Justificînd – putem sublinia – regulile sale de lectură. Faptul că adeseori comentariul propune trei părți, atrage după sine unele ironii. Însă chiar mișcarea comentariului structurează în acest fel momentele, și e foarte bine așa. Textul în sine are un ritm care se cere pus în evidență, o anumită arhitectură de care trebuie să ținem cont, una sau mai multe tensiuni a căror menționare asigură excitarea decupajului ori a reconsiderărilor generale.

Cercetări în pedagogie

În paralel cu exercițiile prezentate, există numeroase alte formule și încercări care, începînd cu anii '70, atestă o certă preocupare pedagogică. Aceste propuneri fac obiectul unor schimburi de opinii, al unor discuții, întruniri, în timpul colocviilor, congreselor – cel mai adesea, să recunoaștem, în culise, și nu în cadrul unor mese rotunde, conferințe etc. Dar spiritul de înnoire există, fiind preocupat de colaborarea și construirea dosarelor, ceea ce presupune munca în grupuri restrînse (încă diferențială), din ce în ce mai greu de organizat la cursuri, cu efective mari. Vom aminti câteva dosare, cu privire la :

- 1) mai multe traduceri ale unuia și aceluiași text, antrenînd o analiză și o sinteză (puncte de comparație);

- 2) un fapt de receptare critică, presupunînd documente adunate de profesor, în vederea comentariului (analiza evaluării critice, a procedeeelor și preconcepțiilor acesteia);
- 3) texte care prezintă o mișcare, un curent, așa cum apare în diferite manuale – dintr-o aceeași țară sau din țări diferite (analize ale discursurilor critice despre romanul realist din diverse manuale europene);
- 4) una sau mai multe puneri în scenă, exploatabile pe cîteva axe (una de student sau grup).

Principiul dosarului presupune un îndelungat travaliu pregătitor, o documentare solidă, modalități de a-l reproduce: multiplicarea dosarelor de tipul celor prezentate riscă a fi considerată în prezent „fotocopiere”. De unde, necesitatea de a rediscuta prețul unui curs.

Au fost schițate și alte cîteva exerciții colective:

- 1) Rescrierea traducerilor, pastişe (apropiind, timid, învățarea de creație sau, mai exact, dezvoltînd „creativitatea”).
- 2) Pregătirea de către doi studenți a două studii paralele pe același subiect, fiecare cu referire la alt text: confruntarea ambelor expuneri cu asistența sau cu un al treilea text ce favorizează reflecția comparatistă, rod al unui efort colectiv.
- 3) O programă evolutivă care să ceară fiecărui student să studieze, sub formă de referat, un text circumscris problematicei programei. Textele se vor adăuga deci celor trei sau patru reținute. Inițiat încă de la începutul semestrului doi, referatul poate face obiectul unor prezentări sumare la curs, și chiar transmis între studenți, îmbogățindu-le cunoștințele și incitîndu-i la noi lecturi.
- 4) Studii asupra jurnalelor și revistelor în vederea analizei discursului despre străinătate (un același fapt și diferitele sale ecouri în evantaiul, subînțeles diversificat, al presei). Același exercițiu și cu privire la apariția unei lucrări (eveniment literar).

În general, exercițiile urmăresc să formeze deprinderea unei evaluări critice, să identifice cîteva grile prestabilite, pornind de la care se produc texte sau discursuri. De asemenea, trebuie să notăm tendința de a reflecta asupra unor probleme care nu sînt în mod strict literare, ci mai cuprinzător culturale.

Profilurile cursurilor

Este dificil să ne imaginăm un curs care, bazat pe o programă ce grupează trei-patru texte, să nu respecte momentele și etapele următoare (ele putând fi mai lungi sau mai scurte, chiar intersectate):

- 1) Prezentarea de către profesor a liniilor generale, a mizelor, în timp ce studenții citesc – recitesc? – primul text care urmează a fi studiat sau programa. Profesorul va schița posibile ipoteze de lectură în funcție de câteva lucrări indicate în bibliografie, studentul având astfel ocazia de a-și testa propriile cunoștințe.
- 2) Lectura unui text, cu titlu de exemplu, descrierea și identificarea elementelor care se raportează la titlul din programă („emergența” elementelor, identificarea punctelor comune cu alte texte din programă, deja citite). Studenții pot fi organizați în mai multe grupe de lectură: profesorului îi revine sarcina de a se asigura că toate textele vor fi citite de fiecare student... Acesta din urmă va conștientiza ce înseamnă element de sinteză, unire – adeseori identificată ca originalitate ireductibilă a textului. Ceea ce este reținut sau dat deoparte formează obiectul evaluărilor estetice.
- 3) Continuarea lecturii textelor, descoperirea temelor comune de studiu. Confruntări succesive ale textelor, verificarea ipotezelor de lucru, a unui anume „numitor comun”. Profesorul va atrage în mod constant atenția asupra a ceea ce, din punct de vedere lingvistic și cultural, este necesar în înțelegerea textului străin studiat. Se vor face comentarii asupra traducerii utilizate. Câteva momente din fiecare curs vor fi dedicate verificărilor punctuale, în comun, traducere-original.
- 4) Singură, perspectiva finală va opri lecturile intersectate, laterale. De altfel, este preferabil ca studentul să experimenteze cu adevărat diferența dintre logica unui curs și exigențele unor lecturi multiple, ale unui efort critic. Concluziile, arbitrar definitive, vor fi confruntate cu cele afirmate la începutul cursului: critici, autocritici constructive, identificări ale zonelor neclare, necesitatea unor noi lecturi. Cursul s-a terminat, însă meditația poate continua.

Avem acum ocazia de a reveni pentru ultima dată asupra tipurilor de lectură practică în materie de literatură generală și comparată (prezentate în capitolul 1) și de a diferenția între lecturile cu vocație mai curând pedagogică și cele care țin de cercetare (articole, comunicări, teze).

Lecturi comparatiste

Au fost prezentate patru tipuri de lectură:

- 1) Un singur text (studiu de intertextualitate).
- 2) Două texte: relație binară cu elaborarea unui *tertium comparationis*. Cuplul se transformă în relație triangulară.
- 3) Mai multe texte, regrupate sub un singur titlu: lecturi singulare și laterale, elaborarea unei problematici, comunicare continuă „între” texte și „deasupra” lor în vederea unor linii de sinteză care se precizează și/sau se rectifică pe parcurs.
- 4) Mai multe texte, înseriate și suprapuse: construirea unui model și reexaminarea fiecărui text în funcție de modelul stabilit. Posibilitatea de ameliorare a modelului aflat în studiu, nu însă și criticat.

Lectura (3) a fost cel mai adesea prezentată, fiind, de departe, cea mai practică la cursuri. Este evident că lectura (1) este rezervată mai mult articolelor, comunicărilor, studiilor precise, punctuale. Lectura (2) poate interesa pedagogia, mai ales în timpul unui seminar care urmează exemplul circumscris al unei relații binare, ca exemplu eficient în inițierea tinerilor cercetători. Ea trimite la numeroase teze, unde subiectul trebuie încadrat. Totuși, nu trebuie transformată într-o căutare... „matrimonială” de parteneri pentru textele alese (cu ce voi compara un anume text?). Prin urmare, este cu mult mai util să alegem o lectură (1) corectă, adică un text, un autor cu dimensiuni comparatiste. Sau, caz și mai fericit: să descoperim și să impunem un unghi de lectură comparatist, intertextual, dialogic.

Rămîne lectura (4), descoperită prin intermediul lui Jean Rousset. „Suprapunerea” a fost practică și de către Charles Mauron („Să abordăm cîteva texte și să suprapunem trei sonete de Mallarmé”... *Des métaphores obsédantes*, cf. capitolul 2). Și nimic nu ne oprește să considerăm maniera lui Claude Lévi-Strauss de a aborda structura „foiletată” a miturilor și de a le așeza unele peste altele, o practică similară celei pe care o discutăm. De asemenea, practica aceasta coincide și cu lectura lui Racine de către Barthes, care consideră aproape toate tragediile drept un singur text (ceea ce făcuse și Mauron), de fapt, așezînd unele peste altele piesele care formează opera unică a unui singur imaginar. Poate că ar trebui să ne întoarcem la Freud pentru a găsi o explicație, o garanție morală a acestei „suprapuneri”. Gestul său este schițat în textul dedicat operei *Gradiva* de Jensen („Procedeul folosit de Zoé pentru a vindeca delirul prietenului ei din copilărie este foarte asemănător, aș spune chiar că se suprapune complet,

cu o metodă terapeutică...”, *Délires et rêves...*, Gallimard, Idées, p. 238). Să ne amintim că Freud „a dorit să revadă el însuși această traducere franceză”.

Lectura (4) pare a fi rezervată unei lucrări de cercetare: constituirea unei serii, lecturi multiple, capacitatea de abstracție, nenumărate verificări, cultură generală și o critică cât mai cuprinzătoare. Important este ca studentul să conștientizeze diferitele tipuri de lecturi comparatiste (în paralel cu toate celelalte care au la bază alte alegeri metodologice, putînd interfera cu cele „comparatiste”, istorice, sociologice, structurale, tematice, psihanalitice etc.). Și pentru fiecare în parte, să poată indica principiile inerente metodei, consecințele ei asupra pedagogiei și cercetării.

Lecturi și principii de cercetare

Construirea unui *tertium comparationis*, a unei problematice sau a unui model creează oarecum o utopie textuală, după cum s-a văzut, un intertext neutru, pornind de la care se pot observa cuplul, grupul sau seria. „Sinteza”, ale cărei avantaje revin comparatistului, dezvoltă originea sa; perspectiva este în mod deliberat personală (acțiune a cercetătorului) și contemporană (construcție actuală, rod al unor lecturi actuale). Toate lucrurile identificate în tipul (4) de lectură. Nu putem însă nega faptul că existența „modelului” se datorează unei lecturi a structurii textelor, în timp ce „sinteza”, problematica lecturii sînt rezultatul unei permanente pendulări între textele propuse și bibliografia secundară. Ca și în cercetarea științifică, modelul reprezintă elementul mediator între real (obiect de studiu) și logica spre care tinde cercetătorul.

Să nu ne lăsăm însă induși în eroare de coloratura științifică a „modelului”. Acesta, ca și „sinteza”, „problematica” sau *tertium quid* reprezintă spații de observație deliberat create de către un cercetător care nu are intenția de a se sacrifica în numele unui scientism revolut sau al unei obiectivități așa-zis științifice.

Pentru un cercetător preocupat de studiul dimensiunii străinătății, obiectivitatea este imposibilă. Există o singură posibilitate – o singură cale deschisă cercetării: obiectivizarea propriei cercetări, a gândirii proprii, confruntarea obligatorie – mai devreme sau mai târziu – a eului, a sistemului propriu de gândire și de valori, a nivelului de cultură cu Celălalt, în numele unei verificări revelatorii. Ne-am înșela singuri crezînd că, în loc de concluzie, putem găsi o ieșire etică. Dimpotrivă, este vorba despre o anume filosofie a cercetării în științele umane: titlu sau calitate pe care literatura generală și comparată le poate revendica.

Literatura generală și comparată ca știință umanistă

„Cum să vorbim despre literatură?” : aceasta era tema unei întâlniri între Gérard Genette și Marc Fumaroli (Collège de France), discuție publicată în *Le Débat* (martie 1984). Cîteva fraze sînt în continuare valabile. Gîndindu-se la filosoful Vico, din care, între altele, aprecia și „universaliile imaginarului”, Marc Fumaroli avansa ideea unei „științe noi” : „Întrevedem această *Scienza* cu adevărat *nuova* înțelegîndu-se foarte bine cu istoria comparată a religiilor, mitologiilor, ideilor, sistemelor de semne, fără limitări noționale sau moderniste, fără nerăbdarea teoretizării”.

Fără să cedăm în fața demonului analogiei, putem afla în spatele multor cuvinte, intenții chiar, pozițiile interdisciplinare ale literaturii generale și comparate. Din punctul său de vedere, Gérard Genette se gîdea la o reînnoire „de dorit” a istoriei literare și întrevedea o „Istorie mai vastă, în ceea ce privește obiectele sale, și mai ambițioasă în metode”. În fapt, Genette avea în vedere o „poetică istorică” ori „un studiu al faptelor de transtextualitate”. Sau un studiu „al categoriilor generale, istorice și transitorice care, străbătînd secolele și națiunile, definesc condițiile și modalitățile de a exersa creația literară [...]”. Și nu trebuie să uităm această dimensiune, deloc incompatibilă cu interdisciplinaritatea.

Deschisă spre studiul relațiilor dintre literaturi și societăți, al raporturilor dintre literaturi și practicile artistice și culturale, orientată, prin chiar esența sa, către străinătate, către formele alterității, răspunzătoare de metamorfozele verbale sau în imagini pe care le îmbracă dimensiunea străinătății, situată – și provizoriu, și decis – la răspîntia dintre medierea culturală, literară și simbolică, literatura generală și comparată poate revendica un loc al ei între științele umaniste : „Toate științele despre om, inclusiv istoria, sînt contaminate unele de altele. Ele vorbesc aceeași limbă, sau ar putea să o vorbească”. Îndrăzneța remarcă făcută de Fernand Braudel (*Écrits sur l'Histoire*, Champs-Flammarion, p. 55) se transformă în pariu stimulent pentru comparatismul literar : a avea ambiția de a fi o știință a omului sau a se resemna cu statutul de appendice, contestat, al unui ansamblu controlat de specialiști în lingvistică. În structura de adîncime a interogației comparatiste, aflăm o dimensiune, o rezonanță antropologică, în sensul larg al termenului. Să-l cităm pe Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale I*, Plon, 1958, p. 91) : „[...] Așadar, o cunoaștere a omului care să asocieze diverse metode și discipline, și care nu va revela, într-o bună zi, resorturile secrete care pun în mișcare această prezență neinvitată în dezbaterile noastre : spiritul uman”.

Un program multidisciplinar

Ar fi o mare greșeală să cităm aceste rânduri ca pe o invitație la cercetarea unor generalități puțin – sau mult pentru unii – compromițătoare, întrucât aduc din nou în discuție ceea ce alții au hotărât să lase deoparte. Este vorba, totuși, despre a regândi literatura, specificitatea ei, în sine și în ceea ce privește raporturile cu normele sociale, cu formele estetice și cu imaginarul social.

Demersul comparatist pleacă de la singular spre universal, de la o scriere singulară spre o anume *Weltliteratur*. În programa sa figurează numeroase revizuiți asupra a ceea ce înțelegem prin literatură, reexaminări care necesită sprijinul altor discipline: refacerea unei geografii literare prin reevaluarea noțiunii de continentalitate, rescrierea unei istorii a literaturilor ținând cont de perioade de timp multiple și de durată, regândirea raporturilor literatură-societate, de exemplu, prin intermediul noțiunilor de cîmp literar, sistem literar și imaginar social, reflecția asupra raporturilor dintre literatură și lingvistică, chiar socio-lingvistică, pentru a urmări viața cuvintelor, confruntarea literaturii cu istoria ideilor (care, adesea, sînt tot cuvinte), de unde posibilitatea unei semantici istorice, examinarea raporturilor literaturii, ale criticii ei literare cu opțiunile filosofiei (problema „sfîrșitului” sau a „sfîrșiturilor” literaturii, problema crizei subiectului sau a ceea ce numim „întoarcerea subiectului”, după excesele un fals scientism), definirea unei posibile estetici a textului literar în dimensiunile lui cognitive și/sau poetice, contradictorii și/sau complementare, în sfîrșit, gruparea textelor, a asamblării literaturilor, dar și trecerea dincolo de specificitatea textelor, în profunzimile unei scrieri. Există numeroase trasee care pornesc de la omul social pentru a se aventura pînă la omul creator. În legătură cu acest „animal” dublu, obiect de studiu care autorizează o posibilă alianță cu antropologia, este util să facem încă o dată apel la interdisciplinaritate. Un învățămînt și o cercetare autentic antropologice, mediind adaptări și transpoziții, ar putea oare servi reflecției comparatiste?

O lecție de antropologie

Să luăm ca exemplu cursul inaugural susținut de Françoise Héritier-Augé (Collège de France, 25 februarie 1983), succesoarea lui Claude Lévi-Strauss și titulara catedrei de studii comparate asupra societăților africane. Un prim obstacol observat: aparenta și ireductibila diversitate a cîmpului de cercetare: „Fiecare societate oferă, într-adevăr, o configurație singulară, dar, decît să o privim ca pe un asamblaj de trăsături ireductibile, unde nici una nu este prin definiție comparabilă cu o trăsătură analoagă a unei alte societăți, mai corect mi

s-ar părea să o înțelegem ca pe un ansamblu integrat de practici și reprezentări simbolice ale practicii, înscris într-o cultură și o istorie, și ale cărui mecanisme de integrare și de asociere sînt comparabile cu acelea practicate în alte societăți”.

Obiectul cercetării se situează deci la nivelul unui model organizator, al unei structuri, al unui ansamblu articulat, o construcție mentală care să permită depășirea, provizorie, a discursului. Urmîndu-și reflecția, antropologul reușește să definească miza cercetării sale : „În definitiv, nu există decît două maniere de a analiza omul social : prima, pe care o resping, opune diversitatea minuțioasă a culturilor intraductibile și existența universală a marilor arhetipuri ale gîndirii umane în care toate culturile și societățile se pot confunda ; cealaltă, în conformitate cu care intenționez să-mi desfășor cursurile și cercetările, asociază datul fenomenologic variabil al societăților cu niște mecanisme invariabile subiacente, în număr mic, ordonînd și conferînd sens acestui dat”.

Așa fiind, studiile de antropologie desfășurate la Collège de France pot sluji drept model incitant pentru un învățămînt, modest, de literatură generală și comparată. A sluji : adică ? ! Traducînd „societate” prin „literatură” ? Nu ar fi un contrasens de traducere. Înțelegînd că este jûst (pentru mine, indispensabil) ca un cercetător să poată situa omul, în singularitatea, cît și în universalitatea lui de neînlocuit, în orizontul cercetării sale ca pe un ideal de atîns și nu ca pe un un *a priori* care ar invalida orice fel de cercetare, indicînd, de la început, prin afirmații și definiții esențiale, ce trebuie demonstrat prin lectură și prin înțelegerea diferențelor. Cu alte cuvinte, studiînd pînă în ce punct îl poate conduce omul social al antropologului și reflectînd la ceea ce literatura îi poate oferi.

Rezultă că, pentru comparatist, omul social este și acea ființă colectivă despre care vorbea Goethe, îndatorată nenumăratelor ființe care i-au precedat, trăind și prin atîtea texte vechi, și totuși prezente. El este mai ales un om care visează prin cuvinte. Important este să-i înțelegem visele și să-i auzim cuvintele.

CONCLUZII

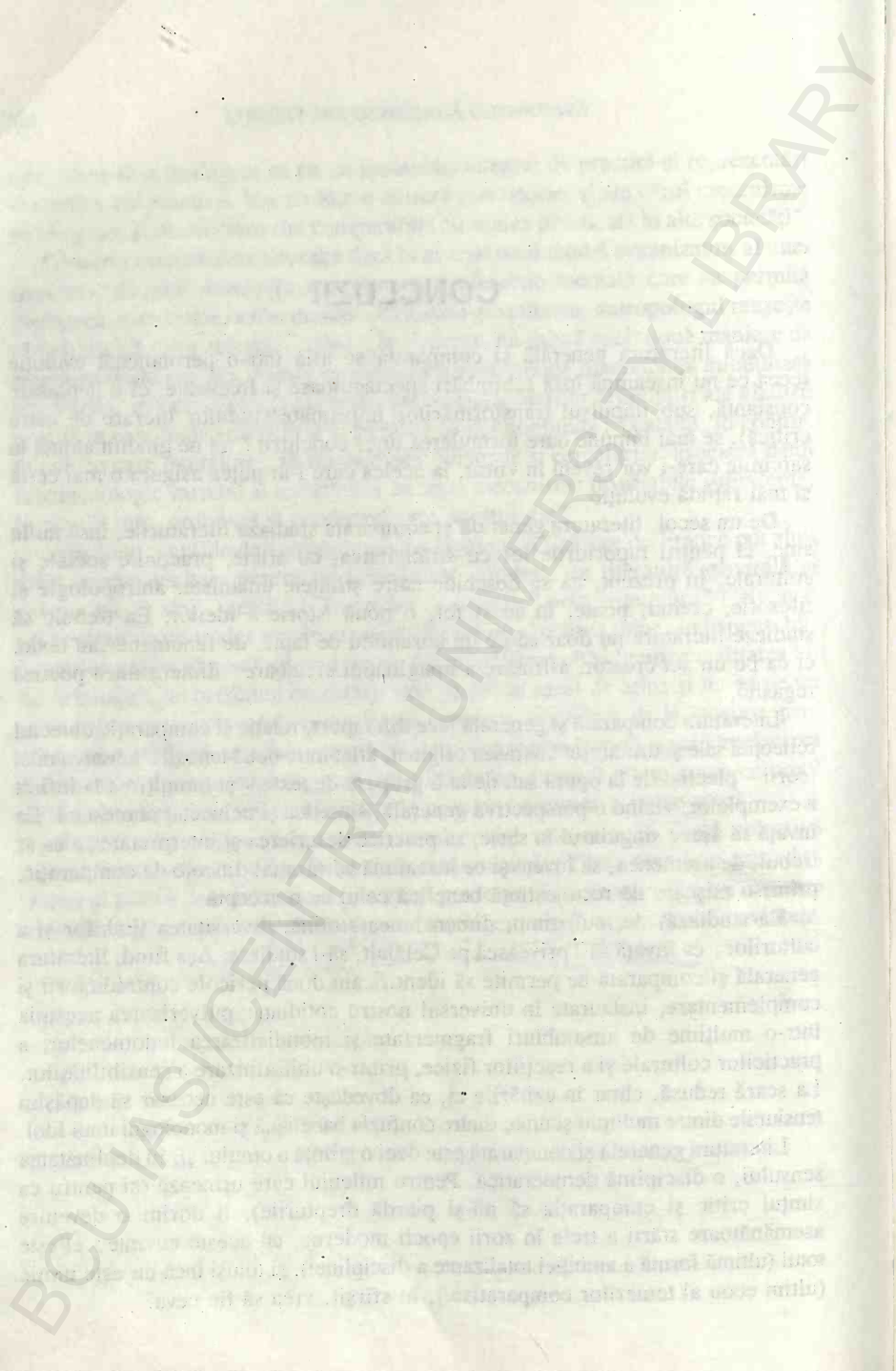
Dacă literatura generală și comparată se află într-o permanentă evoluție (ceea ce nu înseamnă însă schimbări spectaculoase și frecvente, ci o deplasare constantă, sub impulsul transformărilor imprimabile studiilor literare de către critică), se mai impune oare formularea unor concluzii? Să ne gândim atunci la sarcinile care-i vor reveni în viitor, la acelea care i-ar putea asigura o mai certă și mai rapidă evoluție.

De un secol, literatura generală și comparată studiază literaturile, însă nu în sine, ci pentru raporturile lor cu străinătatea, cu artele, practicile sociale și culturale. În prezent, ea se deschide către științele umaniste, antropologie și filosofie, creînd, poate, în acest fel, o nouă istorie a ideilor. Ea trebuie să studieze literatura nu doar ca pe un ansamblu de fapte, de fenomene sau texte, ci ca pe un act creator, afirmare a imaginației creatoare: dimensiunea poetică regăsită.

Literatura comparată și generală face din raport, relație și comparație obiectul reflecției sale și urmărește un traseu original, aflat între două tentații: lansarea unei teorii – plecînd de la operă sau de la o grupare de texte – și înmulțirea la infinit a exemplurilor, vizînd o perspectivă generală, sintetică și neîncetat contestată. Ea învață să așeze singularul în serie, să practice descrierea și interpretarea: ea ar trebui, de asemenea, să învețe și ce înseamnă admirația, dincolo de comparație, printr-o mișcare de recunoștință benefică celui ce o acceptă.

Ea studiază, de mult timp, dimensiunea străină, diversitatea limbilor și a culturilor; ea învață să-l privească pe Celălalt, să-l studieze. Așa fiind, literatura generală și comparată ne permite să identificăm două pericole contradictorii și complementare, instaurate în universul nostru cotidian: pulverizarea acestuia într-o mulțime de ansambluri fragmentate și mondializarea fenomenelor, a practicilor culturale și a reacțiilor fizice, printr-o uniformizare a sensibilităților. La scară redusă, chiar în ezitățile ei, ea dovedește că este necesar să depășim tensiunile dintre multiplu și unic, dintre confuzia babeliană și monologul unui Idol.

Literatura generală și comparată este deci o știință a omului și, în deplinătatea sensului, o disciplină democratică. Pentru mileniul care urmează (și pentru ca simțul critic și comparația să nu-și piardă drepturile), îi dorim o devenire asemănătoare stării a treia în zorii epocii moderne, cu aceste cuvinte: el este totul (ultimă formă a ambiției totalizante a disciplinei), și totuși încă nu este nimic (ultim ecou al temerilor comparatiste), în sfîrșit, vrea să fie ceva.



CONCEPT

BCU ASIAN LIBRARY

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Manuale (în limba franceză)

- BRUNEL (Pierre) et CHEVREL (Yves) éd., *Précis de littérature comparée*, PUF, 1989.
- BRUNEL (Pierre), PICHOS (Claude) et ROUSSEAU (André-Michel), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, A. Colin, 1983.
- CHEVREL (Yves), *La littérature comparée*, PUF, „Que sais-je ?”, 1989.
- CLAUDON (Francis) et HADDAD-WOTLING (Karen), *Précis de littérature comparée. Théorie et méthodes de l'approche comparatiste*, Nathan Université, coll. „128”, 1992.
- GUYARD (Marius-François), *La littérature comparée*, PUF, „Que sais-je ?”, (1951) 1978, 6^e éd.
- JEUNE (Simon), „Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation”, Minard, Lettres modernes, *Situations* n° 17, 1968.
- PICHOS (Claude) et ROUSSEAU (André-Michel), *La littérature comparée*, A. Colin, 1967.
- VAN TIEGHEM (Paul), *La littérature comparée*, A. Colin, (1931) 1951, 4^e éd.

2. Manuale străine

- ALDRIDGE (Alfred Owen) ed., *Comparative Literature: matter and method*, Univ. of Illinois Press, 1969.
- BRANDT CORTIUS (Jan), *Introduction to the Comparative Study of Literature*, New York, Randon, 1968.
- DYSERINCK (Hugo), *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier, 1977.
- GUILLÉN (Claudio), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada*, Barcelone, éd. Critica, 1985.
- KAISER (Gerhard), *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- MACHADO (Alvaro Manuel) et PAGEAUX (Daniel-Henri), *Da Literatura comparada à Teoria da Literatura*, Lisbonne, ed. Setenta, 1988.
- RÜDIGER (Horst) ed., *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Stuttgart, Berlin, 1973.
- SCHMELLING (Manfred) ed., *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.
- WEISSTEIN (Ulrich), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Bern, Frankfurt, Peter Lang, 1981.

3. Lucrări generale (în limba franceză)

- ANGENOT (Marc), BESSIÈRE (Jean), FOKKEMA (Douwe), KUSHNER (Eva) éd., *Théorie littéraire*, PUF, Fondamental, 1989.

- CHEVREL (Yves), *L'Étudiant chercheur en littérature*, Hachette, Supérieur, 1992.
- ÉTIEMBLE, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Galimard, 1974.
- *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, Ch. Bourgois, 1988.
 - *Grand (Le) Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- MARINO (Adrian), *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, 1988 (ed. fr.; pentru traducerea în limba română vezi Adrian Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, Polirom, 1998).
- *Recherche (La) en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, SFLGC, 1983.
- TADIÉ (Jean-Yves), *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, 1987.
- VAN TIEGHEM (Philippe), *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, PUF, 1961.
- WELLEK (René) et WARREN (Austin), *La Théorie littéraire*, Le Seuil, 1971 (trad. fr.; prima ediție în limba engleză, 1942; pentru traducerea în limba română vezi René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Univers).

4. Reviste

Sînt indicate principalele reviste comparatiste, țara de origine și data fondării:

- Arkadia* (Germania) (1966).
- Canadian Review of Comparative Literature* (Canada, Univ. d'Alberta) (1974).
- Colloquium Helveticum* (Elveția) (1985).
- Comparative Criticism* (Marea Britanie) (1979).
- Comparative Literature* (USA Univ. d'Oregon) (1949).
- Neohelicon* (Ungaria) (1973).
- New Comparison* (Marea Britanie) (1986).
- Orbis Litterarum* (Danemarca) (1943).
- Revue de Littérature comparée* (Franța) (1921).
- Rivista di Letterature moderne e comparate* (Italia) (1948).
- Synthesis* (România) (1974).
- Yearbook of Comparative and General Literature* (SUA) (1952).
- 1616*, (Spania) (1976).

5. Alte reviste sau periodice de consultat

Annales ESC; *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises* (prescurtat: CAIEF); *Europe*; *Information (l') littéraire*; *Lit Literary Interpretation Theory*; *Littérature*; *New Literary History*; *Œuvres et critiques*; *Poetics today*; *Poétique*; *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (prescurtat: RHLF).

6. Acte ale unor congrese și colocvii

Pot fi consultate actele congreselor internaționale ale AILC (Asociația internațională de literatură comparată) cele ale SFLC și SFLG (Societatea franceză de literatură

generală și comparată). Lucrarea *Précis de Littérature comparée* oferă această listă, până în 1989. De semnalat și actele ultimelor congrese ale SFLG :

L'Europe : reflets littéraires (Actes du XXIII^e congrès de la SFLG, Nanterre, 1990), Klincksieck, 1993.

Histoire, Littérature et Poétique des marches (Actes du XXIV^e congrès de la SFLG, Strasbourg, 1992), Strasbourg, 1993.

Teze și instrumente bibliografice

În *Précis*, se regăsește o bogată bibliografie în acest sens : de reținut, pentru informațiile bibliografice : *Bulletin signalétique du CNRS, Bibliographie annuelle* (littérature française) de Otto Klapp și cea a MLA, Modern Languages Association (PMLA).

Se pot consulta și următoarele lucrări :

BRUNEL (Pierre) éd., *Dictionnaire des mythes littéraire*, Le Rocher, 1988.

DIDIER (Béatrice) éd., *Dictionnaire universel des Littératures*, PUF, 1994, 3 vol.

GRIMAL (Pierre) éd., *Dictionnaire des biographies*, PUF, 1958, 2 vol.

LAFFONT (R.) et Bompiani (V.) éd., *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, rééd. R. Lafont, 1979, coll. „Bouquins”.

- *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, éd. R. Lafont, coll. „Bouquins”.

LUTHI (J.-J.), Viatte (A.), ZANANIRI (G.) éd., *Dictionnaire générale de la Francophonie*, Letouzey et Ané, 1986.

VAN TIEGHEM (Philippe) et JOSSEAND (Pierre), *Dictionnaire des Littératures*, PUF, 1968, 3 vol.

De asemenea, utilă este și consultarea diferitelor istorii literare, publicate la Fayard.

TABLĂ DE MATERII

CUVÎNT INTRODUCTIV (Paul Cornea)	5
PREFĂȚĂ LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ (Daniel-Henri Pageaux)	9
CUVÎNT ÎNAINTE	11
Capitolul 1 – COMPARAȚII	13
Origini și dezvoltare	13
<i>Dimensiunea străină</i>	14
<i>Cucerirea Universității</i>	15
<i>Un prim bilanț (1931)</i>	16
<i>De la literatura comparată la istoria literară generală</i>	18
Comparatism și comparații	19
<i>O definiție a literaturii comparate</i>	20
<i>Comparatismul lumii întregi</i>	20
<i>Anatomia unei practici : comparația</i>	23
<i>O nouă dimensiune : intertextualitatea</i>	26
Frontiere literare și Weltliteratur	28
<i>Elogiul diferenței</i>	28
<i>Două mișcări de gândire : inter și supra</i>	29
<i>O perspectivă generală : invarianții</i>	30
<i>Frontiere lingvistice, culturale și literare</i>	32
<i>De la comparație la teorie</i>	33
<i>O disciplină polimorfă</i>	34

Capitolul 2 – CONTACTE ȘI SCHIMBURI	37
Literatură comparată și istorie culturală	37
Zone și centre	38
Reviste literare	40
Intermediari	40
Scriitura medierii	42
Călătoriile	44
Călătoria între pelerinaj și turism	45
Călătorul și ecuația lui personală	47
O poetică a călătoriei	50
De la călătorie la roman	54
Pentru o teorie a mediației culturale	56
Comparatistul homo viator'	57
Capitolul 3 – LECTURI	59
Traducerea : reflecții despre o practică	59
Scriitura diferenței	60
Traducerea literară	60
Traducere și istorie culturală	61
Anchete descriptive și cantitative	62
Traduceri și istorie literară	63
Poetica traducerii	64
Operații și manipulări textuale	65
Analize comparatiste ale traducerii	67
Traducere și teorie literară	68
Corpus teoretic : tratate de poetică și mărturisiri	68
Traducere și intraductibil	69
Receptarea critică	70

<i>Estetica receptării</i>	70
<i>De la influență la receptare</i>	72
<i>Estetică sau sociologie a receptării ?</i>	73
<i>„Receptarea” comparatistă</i>	74
<i>Studii de caz</i>	75
<i>Receptarea și discursul critic</i>	78
<i>Estetica receptării și critica literară</i>	79
 Capitolul 4 – IMAGINI	81
<i>Imagologia : o gândire interdisciplinară</i>	82
Imaginea comparatistă	82
<i>Reprezentarea și ecartul</i>	83
<i>Imaginea, limbaj simbolic</i>	84
<i>Stereotipuri</i>	85
De la cuvânt la imagine	87
<i>Examenul unui lexic</i>	87
<i>Scriitura alterității</i>	88
<i>Cuvântul între stereotip și mit</i>	90
Imaginea sau relația ierarhizată	91
<i>Cadrul spațio-temporal</i>	91
<i>Sistemul personajelor</i>	92
<i>Textul ca document antropologic</i>	93
Imaginea ca scenariu	93
<i>De la cuvânt la scenariu : „agregatul mitoid”</i>	94
<i>Învestirea simbolică și intertextualitatea</i>	95
<i>Atitudinile fundamentale sau modelul simbolic</i>	96
Domenii ale imagologiei	98
<i>Tipuri literare</i>	98
<i>Imagologie și identitate</i>	99
<i>Imagologie și exotism</i>	99
<i>Imaginăr și istorie a imaginației</i>	100
<i>Întâlnirea critică</i>	101

Capitolul 5 – TEME	103
Tematologia : probleme de metodă	103
Teme și motive	104
De la material la funcție	104
Între text și context	106
Între ideologie și imaginar	107
Primele parcursuri tematice	108
Tematică și istorie a ideilor	110
Tematică și interdisciplinaritate	110
Un al doilea parcurs tematic : epidemia	111
Între document și ficțiune	115
Istoria ideilor, ideologia și viziunea asupra lumii	116
Tematică și poetică comparată	117
Între structură și formă	117
Noi parcursuri tematice	118
Tematică și imaginar	121
Imaginarul istoricilor	121
Literatură și sensibilitate	122
Imaginar și societate	123
Capitolul 6 – MITURI	125
De la mit la mitul literar	126
De la mitul etno-religios la mitul literar	126
De la o mitologie la alta	128
Către o definiție a mitului literar	131
Principii de mitocritică	133
Nașterea și dezvoltarea mitului literar	134
Mit și istorie culturală	134
Istoria mitică și geneza ei	135
Mit și naștere a unui scenariu	136
Poetica mitului	139

<i>Lecturi ale mitului</i>	139
<i>Metoda structurală și suprapunerea textelor</i>	140
<i>Invarianți și variante</i>	140
Mit și imaginar	142
<i>Receptare și reinterpretare</i>	142
<i>Un repertoriu pentru imaginar</i>	142
<i>Mitologii și mit personal</i>	145
<i>Literatura ca mitologie</i>	147
Capitolul 7 – FORME, GENURI, MODELE	149
Probleme de morfologie literară	149
<i>Materialul și forma</i>	149
<i>Forme și genuri</i>	150
<i>Gen și model</i>	152
<i>De la morfologie la istoria literară generală</i>	154
<i>Un exemplu de studiu formal și tematic</i>	154
Elemente pentru o poetică comparată	157
<i>„Genul real” sau nivelul istoric</i>	157
<i>Genul „virtual” sau nivelul poetic</i>	158
De la poetica formelor la o teorie a modelelor	163
<i>Teoria romanului după Bahtin</i>	164
<i>Poetica după Gérard Genette</i>	165
<i>Genurile după Jean-Marie Schaeffer</i>	166
Capitolul 8 – ISTORIE LITERARĂ ȘI SISTEM LITERAR	171
Elemente de istoriografie literară	171
<i>Literatură și istorie culturală</i>	171
<i>O istorie comparată a literaturilor</i>	173
<i>Durata în istoria literară</i>	174
Literatura ca sistem	176
<i>Un exemplu de sistem literar</i>	176

<i>Teoria polisistemului</i>	177
<i>Polisistem și opoziții fundamentale</i>	179
<i>Polisistemul și aplicațiile lui</i>	181
Elemente pentru o teorie a literaturii	188
<i>Cîmp, sistem, spațiu</i>	188
<i>Emițător, receptor, mesaj, model</i>	190
<i>Probleme și principii de studiu</i>	190
Capitolul 9 – LITERATURĂ ȘI ARTE	193
Obiect și limite ale unei cercetări	193
<i>Istoria literară și istoria artei</i>	193
<i>Un nou cîmp pentru comparație</i>	194
Literatura comparată și artele	196
<i>Întîlniri și schimburi</i>	196
<i>Artiști și artă : tipuri și mituri literare</i>	197
<i>Estetica receptării : de la artă la literatură</i>	198
<i>Istoria artei și istoria ideilor</i>	200
<i>Tematică artistică și tematică literară</i>	201
Confruntări și transpuneri	203
<i>De la politica comparată la intersemiotică</i>	203
<i>Literatură și cinema</i>	204
<i>Text și imagine</i>	207
<i>Text și muzică</i>	209
<i>Limitele comparației</i>	209
Creație artistică și creație literară	210
<i>Reflecție și gândire creatoare</i>	211
<i>Elemente pentru o estetică a creației</i>	212
Capitolul 10 – CERCETARE ȘI PEDAGOGIE	217
Demersul comparatist	218
<i>Reflecția asupra diferenței</i>	218

<i>Distanță și ecart</i>	218
<i>Schimbarea și trecerea</i>	219
<i>Spre sinteză</i>	220
<i>Ideal, dificultăți și obstacole</i>	220
Literatura generală și comparată și învățământul secundar	222
<i>Instrucțiunile oficiale</i>	222
<i>Practici care trebuie inventate</i>	223
Literatura generală și comparată și învățământul superior	225
<i>Potențial de încadrare redus</i>	225
<i>Literatura generală și comparată și literatura franceză</i>	225
<i>Literatura generală și comparată și studiul literaturii clasice</i>	227
<i>Literatura generală și comparată și limbile vii</i>	227
<i>Literatura generală și comparată și cultura generală</i>	229
<i>Inițiere în cercetare</i>	230
Lucrări și exerciții comparatiste	230
<i>Dizertația comparatistă</i>	231
<i>Comentariul compus</i>	232
<i>Cercetări în pedagogie</i>	233
<i>Profilurile cursurilor</i>	235
<i>Lecturi comparatiste</i>	236
<i>Lecturi și principii de cercetare</i>	237
Literatura generală și comparată ca știință umanistă	238
<i>Un program multidisciplinar</i>	239
<i>O lecție de antropologie</i>	239
CONCLUZII	241
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	243

Seria : Litere

au apărut :

- Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism și teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*
Daniel Dimitriu – *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru – *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan – *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*
Dan Mănuță – *Pelerinaj spre ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*
Liviu Papadima – *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*
Erich Auerbach – *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală și comparată*

în pregătire :

- Monica Spiridon – *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*
D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*
R.H. Robins – *Scurtă istorie a lingvisticii*
Pompiliu Crăciunescu – *Paradisul infernal și transcsmogonia*

Bun de tipar: ianuarie 2000. Apărut: 2000

Editura Polirom, B-dul Copou nr. 4

P.O. Box 266 6600, Iași • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;

Tel.: (01) 3138978; E-mail: polirom@dnt.ro

Valoarea timbrului literar este de 2% din prețul de vânzare
și se adaugă acestuia. Sumele se virează la Uniunea Scriitorilor
din România, cont nr. 2511.1-171.1/ROL



MULTIPRINT

Tipografia MULTIPRINT Iași

Calea Chișinăului 22, et 6, Iași 6600
tel. 032-211225, 236388 fax. 032-211252

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6.5

Litere

Daniel-Henri Pageaux

LITERATURA GENERALĂ ȘI COMPARATĂ

«Scrișă de un specialist, care nu-și dezmințe renumele, cu ochii la prezent, cartea are deopotrivă un caracter recuperator și prospectiv. Fără a ignora importanta tradiție a comparatismului interbelic, lucrarea înregistrează într-o expunere alertă, clară, realizată cu tact pedagogic, principalele înnoiri și încercări de deschidere ale disciplinei, direcții recente ale cercetării. Merită subliniat, ca un punct forte al cărții, marele număr de exemplificări, preocuparea constantă de a clarifica noțiunile și de a prezenta în chip detaliat lucrările semnificative apărute în ultimii ani.»

Paul Cornea

Daniel-Henri Pageaux este profesor de Literatură Generală și Comparată la Sorbonne Nouvelle. Hispanist de formație, a publicat numeroase lucrări asupra literaturilor iberice, iberico-americane, francophone, precum și cercetări de poetică. A fost președintele Societății franceze de Literatură Generală și Comparată. În prezent, este directorul Institutului de Literatură Comparată de la Sorbonne Nouvelle.

Collegium



Editura POLIROM
ISBN 973-683-377-1